L'Art, du point de vue traditionnel, est essentiellement une opération d'ordre intellectuel ; ce n'est pas, comme le pensent les modernes, une affaire d'appréciation *esthétique*, c'est-à-dire sentimentale.

La *contemplation* d'un modèle supra-sensible fournit normalement la *forme* de l'*imitation* en mode sensible que lui en donnera l'artiste, car «dans le domaine de l'Art, la ressemblance se prend de la forme» (Basile de Césarée, *Traité du Saint-Esprit*, XVII) et «la similitude a rapport à la forme, le beau appartient en propre au principe de la cause formelle» (Saint Thomas, *Som. théol.* I, 5, 5 *ad* 1). Autrement dit, l'Art véridique est une imitation du mode opératoire de la *Natura naturans, Creatrix et Deus* ; il n'est aucunement une copie d'une *natura naturata* particulière.

Par conséquent, c'est par rapport à la *forme*, ou *idée*, qui était dans l'esprit de l'artiste ou artisan (ces deux termes sont synonymes), que l'on doit porter un jugement sur une œuvre d'art. C'est aussi en fonction de cette *forme* qu'on doit l'utiliser pour satisfaire les besoins normaux du corps, de l'âme et de l'esprit de *l'homme intégral*. «En vue de laquelle de ces deux fins la peinture a-t-elle été faite ? est-ce en vue d'imiter le réel tel qu'il est, ou bien d'imiter l'apparent tel qu'il apparaît ? En tant qu'imitation d'une apparence, ou bien d'une vérité ?» (Platon, *Rép.* X, 598b).

C'est dans cet esprit que les traités sur la Beauté de Denys l'Aréopagite, d'Ulrich de Strasbourg (†1277) et de saint Thomas d'Aquin, traduits et commentés ici par A. K. Coomaraswamy, explicitent le cadre intellectuel et spirituel de la conception de l'Art pour l'Occident chrétien ; cela vaut également pour l'Art oriental. Les abondantes notes de Coomaraswamy apportent de précieux compléments, chrétiens et orientaux, permettant de retrouver la notion authentique de l'Art, oubliée en Occident depuis plusieurs siècles.

A. K. Coomaraswamy naquit à Ceylan en 1877. De 1917 à 1947, date de son décès, il vécut à Boston (Mass.), où il eut la charge de créer et de développer, au Musée des Beaux-Arts, le premier département d'Art oriental des Etats-Unis. Il consacra sa vie à l'étude des arts d'Orient et d'Occident ainsi qu'à celle des doctrines traditionnelles qui les ont inspirés. A la fin des années 20, A. K. Coomaraswamy pu prendre conscience, grâce aux écrits de René Guénon, de l'unité et de l'universalité des formes traditionnelles ; son adhésion en profondeur à la notion fondamentale de la *Tradition une et perpétuelle* marqua tous ses travaux ultérieurs, comme celui dont la traduction en français est ici présentée.

ISBN 88-7252-181-5

Ananda K. Coomaraswamy   22. La théorie médiévale de la Beauté   ARCHÈ / EDIDIT / LA NEF DE SALOMON

Ananda K. Coomaraswamy

LA THÉORIE MÉDIÉVALE DE LA BEAUTÉ



ARCHÈ / EDIDIT
en co-édition avec
LA NEF DE SALOMON
1997

Ananda K. Coomaraswamy

La Théorie médiévale de la Beauté

ARCHÈ / EDIDIT
en coédition avec
LA NEF DE SALOMON
1997

PRÉSENTATION

La revue *Art Bulletin* publia en 1935 et en 1938 l'étude de A. K. Coomaraswamy intitulée *L'esthétique médiévale*; la présente édition en propose une traduction en français établie à partir de la version parue dans *Selected Papers* (vol. 1, Princeton, N. J., *Bollingen Series* 89, 1977). Les deux parties de ce travail avaient été révisées et complétées par l'auteur lui-même avant leur insertion dans le recueil *Figures of Speech or Figures of Thought : Collected Essays on the Traditionnal or "Normal" View of Art* (Luzac, Londres, 1946).

Malgré l'attitude réservée de Coomaraswamy à l'égard de tout ce qui touche à l'individualité, il ne sera pas inutile de donner au lecteur quelques éléments d'ordre biographique le concernant, en vue d'aider à la compréhension des fondements et finalités de ses travaux. Il ne s'agit pas, en cela, de la *pensée* de Coomaraswamy, car celle-ci, à ses yeux mêmes, n'avait aucunement à être considérée : selon ses propres termes, « nous avons écrit d'un point de vue strictement orthodoxe ... nous efforçant de parler avec

une précision mathématique, mais n'employant jamais de mots de notre cru, ou bien ne formulant aucune affirmation pour laquelle ne pouvait être citée une autorité, avec références de chapitre et de verset à l'appui ; faisant même, de cette manière, notre technique typiquement indienne ». À la vérité, Coomaraswamy n'eut ni le temps ni le goût de présenter des idées personnelles ; il mit toute son énergie au service de la Quête de la Vérité, et de la redécouverte des principes inspirateurs des arts et cultures traditionnels.

Sa spécialité et sa compétence initiales en géologie et minéralogie (il était docteur ès sciences de l'Université de Londres) amenèrent Ananda Kentish Coomaraswamy (1877-1947) à effectuer des recherches scientifiques en son île natale, Ceylan, et, à cette occasion, dès 1905, il s'intéressa aux arts et artisanats traditionnels de cette île que le frénétique prosélytisme occidental menaçait déjà d'extermination. Un peu plus tard, à Calcutta où il se fit le défenseur des trésors culturels indiens, il commença à constituer une collection d'objets d'art. Ses efforts en vue de fonder en Inde un Musée National d'Art furent sans résultats, mais, dans cet ordre d'idée, les circonstances, en 1917, lui offrirent une magnifique opportunité de donner corps à son projet à Boston (*Mass.*), où il apporta sa collection pour constituer la base d'un département du Musée des Beaux-Arts consacré à l'art indien, le premier du genre aux U. S. A. Il resta en charge de ce département jusqu'en 1947, l'année de son décès. Sa vie tout entière fut consacrée à rassembler des œuvres d'art, à les interpréter, à faire aussi comprendre le rôle et la fonction de l'Art dans les sociétés

humaines ; il s'attacha également, ce faisant, à démontrer comment les diverses expressions artistiques (dans les métiers, les divertissements, les jeux...) ne sont finalement que les dialectes différents d'une seule et unique langue, celle de l'Esprit.

En 1947, à l'occasion de son 70e anniversaire, qui devait marquer le terme de son activité au Musée de Boston, Coomaraswamy annonçait son intention de se retirer en Inde : « pour moi le moment est venu d'échanger le mode de la vie active pour une vie plus contemplative où je formulerai l'espoir de faire, de façon plus immédiate et plus complète, l'expérience d'une partie de la vérité dont, jusqu'à présent, mon intelligence a été, de manière prédominante, d'ordre rationnel ». Il n'eut pas la possibilité de réaliser ce vœu puisqu'il décéda avant même d'abandonner ses responsabilités de conservateur au département d'Art asiatique du Musée des Beaux-Arts de Boston.

Dès le début de ses travaux sur l'art, Coomaraswamy avait compris la nécessité d'en étudier parallèlement les fondements religieux. Dans cet ordre d'idée, il convient d'insister sur l'influence déterminante qu'eurent sur lui, à la fin des années 20, les ouvrages de René Guénon : ce fut pour lui l'occasion d'y trouver exprimée la notion de l'unité fondamentale des diverses traditions et religions. Sans abandonner aucun de ses sujets d'étude, sans modifier aucunement sa méthode consistant à assortir ses propos des références nécessaires directement puisées à leur source (il connaissait de 15 à 20 langues), il put ainsi leur donner comme une nouvelle dimension, celle de la métaphysique

et de la Tradition universelle que René Guénon lui avait providentiellement donné l'opportunité d'ajouter à son champ intellectuel déjà si remarquablement étendu et profond.

C'est dans cet état d'esprit que Coomaraswamy écrivit en 1932 les études qui devaient être regroupées en 1934 sous le titre *The Transformation of Nature in Art*, où il exposait notamment la théorie de l'art en Asie, et où, également, il montrait comment Maître Eckhart avait employé un vocabulaire de symbolisme artistique souvent très proche, littéralement, des écrits correspondants de l'Inde. Dans un autre domaine, en 1933, il fit paraître *New Approach to the Veda. An Essay in Translation and Exegesis* (récemment traduit en français, et publié chez *Archè-Edidit*). Quant à la *Théorie médiévale de la Beauté*, de 1935, elle a pour objectif de présenter les bases intellectuelles de l'Art, tant occidental qu'oriental : celles-ci peuvent être synthétisées dans la prise en considération essentiellement des causes formelle et finale de toute œuvre d'art, sans la compréhension desquelles l'amateur ou le spécialiste ne peut qu'être seulement intéressé par les "accidents" de la cause efficiente (ou technique) et de la cause matérielle (les matériaux employés). À la traduction des textes de Denys l'Aréopagite, d'Ulrich de Strasbourg et de saint Thomas d'Aquin, A. K. Coomaraswamy ajoute de précieuses notes complémentaires, nourries de références occidentales et orientales, grâce auxquelles le lecteur pourra mieux appréhender les diverses facettes de l'Art traditionnel.

On présentera ci-après les caractéristiques majeures de la conception traditionnelle de l'Art dont A. K. Coomaraswamy s'est fait l'ardent porte-parole. L'art humain consiste en une imitation, une participation de l'Art divin, c'est-à-dire, pour le Christianisme, du Fils qui est « l'Art du Père » (selon saints Augustin et Bonaventure, entre autres), par Qui tout a été fait et Qui ne fait que ce qu'Il voit faire au Père (*Jn.* V, 19-20). Dans ces conditions, toute œuvre d'art répondant à un besoin naturel de l'homme doit exprimer une *idée* ou *forme* (au sens scolastique), autrement dit un "aspect" de l'*Idée des idées*, la *Forme-sans-forme* qui donne *forme* à toutes choses, à savoir le Fils. Ainsi, toute œuvre d'art authentique doit pouvoir satisfaire des besoins de l'homme qui ne sont pas circonscrits à sa modalité corporelle et sentimentale (c'est-à-dire proprement animale), comme le conçoivent trop couramment les modernes. L'Art doit pouvoir également, voire surtout (l'homme ne vit pas seulement de pain...), apporter une nourriture intellectuelle et spirituelle aux composants extra-corporels de l'homme intégral. Pour y parvenir, l'artiste, ou l'artisan (ces termes sont en fait synonymes malgré l'erreur moderne qui entend les distinguer), aura dû, par un effort de concentration intellectuelle, *contempler* le modèle incorporel de son œuvre, avant que d'en exécuter une *imitation* en tel ou tel matériau de son choix. Corrélativement, pour l'amateur d'art, l'œuvre composée doit servir de base et de support à une méditation, voire aussi une contemplation, où il re-connaîtra la *forme-idée* présente en l'intellect de l'artiste avant que ce dernier ne lui en eût donné une matérialisation particulière. Dans le sens de la production d'une œuvre comme dans celui de son

utilisation, il s'agit véritablement d'une « opération d'ordre striĉtement intelleĉtuel ».

D'autre part, A. K. Coomaraswamy ne néglige pas de stigmatiser les conceptions artistiques du monde moderne où l'art est envisagé comme une "idéalisation" de la matière, et non pas, ainsi que cela devrait être, comme une matérialisation d'une "idée". Cette vue subversive a pour corollaire de faire une distinĉtion arbitraire et fallacieuse entre les *Beaux-Arts* et les *Arts appliqués*, les premiers étant seuls valorisés. Selon ce point de vue, les œuvres d'art ne sauraient avoir aucune utilité (cf. la formule captieuse de *l'Art pour l'Art*) pour le corps ni pour l'esprit, et leur finalité serait de susciter seulement un (vague) "sentiment esthétique" (ce qui est rigoureusement un pléonasme), de "plaire aux sens". Les objets "utilitaires" de la vie ordinaire de l'homme moderne sont abandonnés à la fabrication "répétitive" de l'industrie mécanique; ils sont véritablement "sans âme", et leur confeĉtion, comme leur consommation ravalent l'homme à un niveau véritablement infra-humain.

De même, Coomaraswamy revient, à plusieurs reprises, sur la manie pathologique de l'homme moderne qui consiste à rechercher avidement tous objets d'art sans autre mobile, pour les mettre en vitrines ou sur les murs, que celui d'un *esthétisme* dénué de toute propension intelleĉtuelle à tenter d'en comprendre les intentions. Coomaraswamy compare volontiers cette manie à l'« esthétisme de la pie-voleuse » garnissant son nid des objets qui ont attiré son regard par leur brillant, voire leur clinquant.

Pour compléter ce rapide panorama des notions traditionnelles fondamentales exposées par Coomaraswamy dans ses écrits, on pourra citer ces quelques mots bien significatifs quant à l'abîme séparant les concepts traditionnel et moderne de l'Art. À une question posée sur ce que peuvent communiquer les œuvres d'art, Coomaraswamy répliquait : « Reconnaissons la pénible vérité que la plupart de ces œuvres d'art sont relatives à Dieu, ce Dieu que, de nos jours, nous n'osons jamais mentionner dans le beau monde ».

Enfin, les quelques lignes suivantes de R. Lipsey (dans son introduĉtion, p. XXXV, du tome I des *Seleĉted Papers*) apporteront des éléments intéressants touchant à la personnalité de Coomaraswamy et à son œuvre dans le domaine de l'Art : « Il serait utile d'examiner si Coomaraswamy fut un conservateur, et, si oui, si son conservatisme peut faire obstacle à nos efforts contemporains. Certes, son intérêt exclusif pour l'art religieux traditionnel et la psychologie des artistes et mécènes qui en eurent besoin, était conservateur et tourné vers le passé. Il considérait le monde moderne comme un cul-de-sac [*en français dans le texte*]. Cependant, il souhaitait vivement une brillante continuation à la culture. Ce fut cela qui lui donna tant d'énergie pour étudier les principes et les formes artistiques du temps précédant l'époque moderne. Il n'avait, je crois, que très peu d'espoir en ce qui concerne le monde moderne, et, cependant, il se comporta comme s'il lui était possible de contribuer à un nouvel et splendide avenir. En ce paradoxe se trouve l'homme : son esprit lui disait que la vérité des rishis védiques, la psychologie austère et l'enseignement

plein de compassion du Bouddha, la claire lumière de Platon, la splendeur visionnaire de Plotin, les aperçus chrétiens concernant l'intimité de Dieu avec l'homme – que tout cela, ainsi que les arts qui les exprimaient, sont lettres mortes dans le monde moderne. Mais ses écrits trahissent l'espoir que ces choses peuvent être assimilées. En son vœu que nous "revenions d'une manière ou d'une autre aux principes premiers" – en particulier dans la désarmante simplicité de cette phrase qu'il utilisait quelquefois – on peut admettre qu'il ne savait pas comment le monde moderne pouvait effectuer ce changement, mais qu'il a su de quelle sorte de changement il s'agissait ».

Dans un autre ordre d'idée, il semble utile d'expliquer l'esprit selon lequel a été faite la traduction en français de cette étude composée de traductions (en anglais), faites par A. K. Coomaraswamy, de textes latins du moyen-âge, et des annotations qu'il composa lui-même. Pour les textes anciens, notre traduction a été faite exclusivement à partir de la version anglaise de Coomaraswamy, sans prendre en considération les originaux correspondants. Ce faisant nous avons voulu traduire "Coomaraswamy", et non pas "Denys", "Ulrich de Strasbourg" ou "Saint Thomas". On pourra comprendre aisément la raison de cette attitude si l'on rappelle comment un même texte peut donner lieu à des traductions quelque peu différentes, selon le point de vue du traducteur.

À titre d'exemple, on prendra le mot *honestum,* souvent mentionné, que Coomaraswamy traduit par *worthy,* dont les sens, en français, sont "estimable, valable, honorable...". Nous l'avons rendu le plus souvent par "honorable", par "honnête" aussi parfois. Il n'est pas possible de signifier, de nos jours, avec un seul vocable tout ce que *honestum, honestas* impliquaient en latin classique et du moyen-âge. En particulier la notion de "beau" n'est plus directement attachée aux mots tels que "honnête", "estimable"...

En latin, en effet, *honor, honestas* recouvrent les significations de "beau, noble"; ils sont à rapprocher de *decor, decus* (d'où *decet* : il convient, il est séant) liés aux idées de "beau, noble, digne, estimable". En *Som. théol.* II-II, 145, saint Thomas rattache la notion de *honestas* à celle d'honneur, de dignité, et il précise (art. 2) que *honestum* et *decorum* signifient la même chose et concernent la "beauté spirituelle" (*spirituali decori*), en référence à saint Augustin : « je dénomme *honnête* la beauté intelligible que nous appelons proprement spirituelle ».

On est bien obligé de reconnaître que *worthy* d'une part, *honnête, honorable, estimable,* d'autre part, sont loin d'évoquer le rapport de *honestum* avec la *beauté.*

Par ailleurs, la traduction du texte de Coomaraswamy s'attache à rendre en français les idées exprimées en anglais par l'auteur en s'efforçant de respecter le plus possible le style même de Coomaraswamy, afin d'en faire sentir quelque peu les spécificités, la personnalité. Sa prose est, en effet, compacte, dense, voire difficile : c'est un outil de travail, parfois aussi aride qu'un manuel, mais tout aussi précieux; elle prend souvent le caractère d'une mosaïque où

sont réunis, assemblés de multiples éléments significatifs apportant une lumière et une couleur particulières pour composer un tout intellectuellement structuré en fonction d'un objectif déterminé. Cette façon d'écrire, quasi mathématique, sans superfluité, s'apparente à celle des textes sacrés d'Orient et d'Occident dont Coomaraswamy était si profondément nourri au point de pouvoir faire ses citations de mémoire.

Un seul exemple suffira pour illustrer les particularités et la difficulté du style de Coomaraswamy. À plusieurs reprises, il souligne la nécessité, pour une œuvre d'art, de répondre à un besoin de l'homme intégral. C'est ainsi, par exemple, qu'une maison doit pouvoir servir d'abri pour le corps tout en exprimant un modèle cosmique apte à toucher l'intelligence de l'homme en sa partie la plus profonde. Cela doit normalement être aussi le cas pour un vêtement, un ustensile, un meuble, un char, une arme, un outil... C'est dans un tel contexte que Coomaraswamy parle d'œuvres d'art comme étant des choses *well and truly made* (v. notes 8, 12 et 43, par exemple). Une traduction serrée telle que "faites bien et en vérité" nécessite assurément une explication : « l'artefact en question doit être exécuté de façon à *bien* (comme il est séant) refléter ou traduire extérieurement, dans un certain matériau, la *vérité* (ce qui *est*, et non pas ce qui *apparaît*), contemplée intérieurement en la partie supérieure de l'intellect de l'artisan (*verbum in intellectum conceptum*), du "modèle" de l'œuvre d'art que celui-ci se proposait d'"imiter" ». Une telle formule, *well & truly made,* condense, chez Coomaraswamy, tout un ensemble

parfaitement cohérent d'idées, déjà exposées et explicitées, de manière (plus) discursive, en d'autres circonstances. Le souci qu'a Coomaraswamy de la concision et de la pertinence rigoureuse ne facilite pas, bien souvent, l'appréhension intellectuelle de ses écrits... pour ne rien dire d'un éventuel travail de traduction !

Jacques Thomas

Liste des abréviations pour les références orientales

AA	*Aitareya Araṇyaka*
BG	*Bhagavad-Gîtā*
BU	*Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad*
CU	*Chāndogya Upaniṣad*
JUB	*Jaiminīya Upaniṣad Brāhmaṇa*
KU	*Kaṭha Upaniṣad*
MU	*Maitri Upaniṣad*
RV	Les Hymnes du *Ṛgveda*

LA THÉORIE MÉDIÉVALE DE LA BEAUTÉ

Ex divina pulchritudine esse omnium derivatur.
St. Thomas d'Aquin.

Chaque chose reçoit une μοῖρα τοῦ καλοῦ selon sa capacité.
Plotin, *Ennéades* I, 6, 6, l. 32-33.

INTRODUCTION

Le présent article est le premier d'une série ayant pour but de rendre plus immédiatement accessibles à ceux qui, de nos jours, étudient l'art médiéval, les sources les plus importantes de la théorie esthétique correspondante. L'artiste médiéval est, bien plus qu'un individu, le canal par lequel a pu s'exprimer l'unanime conscience d'une communauté organique et internationale; dans la matière que l'on aura à étudier on pourra trouver les postulats fondamentaux dont dépendait son activité. Faute de connaître ces postulats, qui embrassent la cause formelle et la cause finale de l'œuvre elle-même, l'homme d'étude se trouve nécessairement cantonné à une étude de la cause efficiente et de la cause matérielle, c'est-à-dire de la technique et des matériaux; et tandis qu'une connaissance de celles-ci est indispensable pour une totale compréhension de l'œuvre selon tous ses aspects accidentels, il faut quelque chose de plus pour pouvoir formuler un jugement et une critique : en effet, un jugement, selon la définition médiévale, est

subordonné à une comparaison de la forme effective ou accidentelle de l'œuvre avec sa forme substantielle ou essentielle, telle que cette dernière préexistait dans l'esprit de l'artiste; car la « similitude est dite quant à la forme » (*Som. Théol.* I, 5, 4), et non eu égard à un quelconque objet, différent et extérieur, que l'on supposerait avoir été imité. Cependant, ce n'est pas simplement à l'intention de qui fait métier d'étudier l'art chrétien médiéval que les études ci-après ont été entreprises, mais aussi en raison de ce que l'esthétique scolastique fournit à l'amateur européen une admirable introduction à l'esthétique de l'Orient, et en raison du charme intrinsèque du sujet lui-même. Quiconque a goûté une seule fois la solidité de la théorie scolastique, la finesse juridique de ses arguments, ou pris conscience de tous les avantages liés à sa terminologie technique précise, ne voudra jamais ignorer les textes patristiques. Non seulement l'esthétique médiévale est universellement applicable et incomparablement claire et satisfaisante, mais aussi, en même temps qu'elle traite du beau, elle est elle-même belle.

Celui qui de nos jours étudie l'"art" peut, au début, prendre en mauvaise part l'association de l'esthétique et de la théologie. Ceci, cependant, appartient à un point de vue qui ne fractionnait pas l'expérience en des compartiments ayant des existences indépendantes; et celui qui prend conscience de ce que, d'une façon ou d'une autre, il lui faut se familiariser avec les modes médiévaux de pensée et de sensibilité, ferait bien de s'en accommoder dès le commencement. La théologie est elle-même un art de la catégorie la

plus élevée, puisqu'elle a trait à l'"arrangement de Dieu", et, par rapport aux œuvres d'art médiévales, elle se trouve en position de cause formelle : si l'on ignore celle-ci, il est impossible de formuler aucun jugement sur l'art, hormis sur la base d'un goût individuel.

LES TRADUCTIONS

La doctrine scolastique de la Beauté s'appuie fondamentalement sur le court paragraphe (*lectio* V) de Denys l'Aréopagite[1] au chapitre IV des *Noms Divins* intitulé « Du beau et du bien ». Nous commencerons donc par une traduction de ce petit texte, non pas d'après le grec, mais d'après la version latine de Jean Saracène qui fut utilisée par Albert le Grand dans son *Opusculum de pulchro*[2] (parfois attribué à St. Thomas) et par Ulrich de Strasbourg dans le chapitre de sa *Summa de bono* intitulé « De pulchro », dont

---

(1) À propos de Denys, voir Darboy, *St. Denys l'aréopagite* (Paris 1932) et C. E. Rolt, *Dionysius the Areopagite*, 2e éd. (Londres 1940) et la bibliographie.

(2) On peut consulter ce texte relativement inaccessible dans 1) P. A. Uccelli, *Notizie storico-critiche circa un commentario inedito di S. Tommaso d'Aquino sopra il libro di S. Dionigi Dei Nomi Divini, la scienza e la fede*, Série III, Vol. V (Naples, 1869), pp. 338-369, où il est débattu de l'identité de son auteur, cette discussion étant suivie du texte "De pulchro et bono, ex commentario anecdoto Sancti Thomæ Aquinatis in librum Sancti Dionysii De divinis nominibus, cap. 4, lect. 5" (pp. 389-459), et 2) dans Sancti Thomæ Aquinatis, *Opuscula selecta*, Vol. IV,

la traduction constitue le second texte de la présente série. Ulrich Engelbert de Strasbourg, mort en 1277, fut lui-même un élève d'Albert le Grand[3]. Notre traduction est faite d'après le texte latin préparé et édité par Grabmann[4] à partir des sources manuscrites; elle suit relativement de plus près l'original que ne le fait l'excellente version allemande de Grabmann. Ce même éditeur ajoute une introduction, l'un des meilleurs aperçus de l'esthétique médiévale qui ait jamais été publié[5].

---

opusc. XXXI, "De pulchro et bono", ex comm. S. Th. Aq. in lib. S. Dionisii *De divinis nominibus*, cap. 4 lect. 5 (Paris, s.d.).

Le commentaire le plus court de ce même texte, également traduit ci-dessous, certainement de saint Thomas, se trouve dans *Sancti Thomæ Aquinatis, Opera omnia* (Parme, 1864), opusc. VII, cap. 4, lect. 5.

(3) Cf. Martin Grabmann, "Studien über Ulrich von Strassburg. Bilderwissenschaftlichen Lebens und Strebens aus der Schule Alberts des Grossen" dans *Zeit. für kath. Theologie*, XXIX (1905), ou dans "Mittelalterliches Geistesleben", dans *Abhandlungen zur Geschichte der Scholastik und Mystik*, 3 vol. (Munich, 1926).

(4) Cf. Martin Grabmann, "Des Ulrich Engelberti von Strassburg, O. P. († 1277) abhandlung De pulchro" dans *Sitzb. Bayer. Akad. Wiss., Phil... Klasse* (Munich, 1926), abh. 5.

(5) À la brève bibliographie donnée par Coomaraswamy dans *Why Exhibit Works of Art?*, 1943, p. 59, ajouter : A. Dyroff, "Zur allgemeinen Kunstlehre des hl. Thomas", *Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters, Supplementband II* (Münster, 1923), 197-219; E. de Bruyne, "Bulletin d'esthétique", *Revue néoscolastique* (août 1933); A. Thiéry, *De la Bonté et de la Beauté*, Louvain, 1897; L. Wencélius, "La philosophie de l'art chez les néo-scolastiques de langue française", *Études d'histoire et de philosophie publiées par la Faculté de Théologie Protestante*

La doctrine de Platon du relativement beau et d'une Beauté absolue est on ne peut plus clairement énoncée dans le *Banquet* 210 E-211 B :

« À celui qui a été instruit jusqu'à ce point dans la science de l'amour (τὰ ἐρωτικά)[6], considérant les belles choses les unes après les autres selon leur ordre propre, il lui sera soudainement révélé la merveille de la nature de la Beauté, et c'est pour celle-ci, Ô Socrate, que tous ces travaux antérieurs ont été entrepris. Cette Beauté, en premier lieu, est perpétuelle, ne croissant ni ne déclinant, ou augmentant

---

de l'Université de Strasbourg, N° 27 (Paris, 1932); J. Maritain, *Art and Scholasticism* (New York, 1931); J. Huré, *St. Augustin musicien* (Paris, 1924); W. Hoffmann, *Philosophische Interpretation der Augustinusschrift De arte musica* (Marbourg, 1931).

Parmi ces ouvrages, celui de Dyroff est probablement le meilleur. Ceux de Maritain et de de Bruyne sont quelque peu tendancieux, et celui de Maritain me semble teinté de modernisme. D'autres références se trouvent dans ces ouvrages et il n'est pas dans notre intention ici de tenter de donner une bibliographie complète. On peut ajouter qu'une application valable, moderne et pratique, de la doctrine scolastique concernant la beauté et le travail de l'artisan peut être trouvée dans les écrits et travaux de Éric Gill.

(6) La théorie ou science de l'Amour, selon sa signification aussi bien sociale que spirituelle et son caractère introductif à des "rites et mystères" plus élevés (*Banquet* 210A; cf. 188B), est représentée de façon typique au Moyen Age (en Provence, chez Dante, les *Fidèles d'amour*, l'amour courtois), en Islam (chez Rumi et les Soufis en général), et en Inde (Jayadeva, Vidyāpati, Bihārī, etc.). Dans cette tradition les manifestations de l'amour servent de symboles adéquats à un enseignement initiatique, lequel est à distinguer d'un "mysticisme" purement érotique.

et diminuant ; en second lieu, elle n'est pas belle d'un point de vue et laide d'un autre, ou bien belle sous un rapport et en un lieu, et laide à un autre moment ou sous un autre rapport, au point d'être belle pour certains et laide pour d'autres ... mais la Beauté absolue, toujours existant selon une unique forme en elle-même, et telle que, tandis que toute la multitude des choses belles participent en elle, elle n'est jamais accrue ni diminuée, mais demeure impassible, bien que ces choses viennent à l'être et disparaissent ... la Beauté elle-même, entière, pure, non mélangée ... divine, et co-essentielle à elle-même ».

Ce passage est la source de Denys l'Aréopagite pour le beau et la Beauté dans les *Noms Divins*, ch. 4, lequel à son tour, fait l'objet des commentaires d'Ulrich Engelbert et de St. Thomas d'Aquin. Les trois textes sont traduits ci-après.

I – Denys l'Aréopagite.

Le bien est loué par les saints théologiens comme (étant) le beau et comme (étant) la Beauté ; comme (étant) la délectation et le délectable ; et de tout autre nom approprié supposé impliquer la puissance embellissante ou les qualités attractives de la Beauté. Le beau et la Beauté sont indivisibles en leur cause, laquelle embrasse Tout dans l'Un. Quant aux choses existantes, celles-ci sont divisées en "participation" et "participantes" ; car nous appelons "beau" ce qui participe à la beauté[7], et "beauté" cette participation à la puissance embellissante qui est la cause de tout ce qui est beau dans les choses.

Mais le beau supersubstantiel est à bon droit appelé Beauté de façon absolue, à la fois parce que le beau qui est dans les choses existantes selon leurs diverses natures est dérivé d'elle, et parce qu'elle est la cause de toutes les choses qui sont en harmonie (*consonantia*), et de l'illumination (*claritas*) ;

---

(7) Cf. A. K. Coomaraswamy, "Imitation, Expression and Participation", notes 36, 38, (*Selected Papers*, t. I, p. 283 et 284).

parce que, en outre, dans la similitude de la lumière elle émet en chaque chose les répartitions embellissantes de son propre rayonnement originel; et pour cela elle appelle toutes choses à elle-même. D'où, il (le beau) est appelé καλόν en tant qu'il rassemble toutes choses séparées en un unique tout, et *pulchrum* en tant qu'il est en même temps très beau et superbeau; toujours existant selon un seul et même mode, et beau selon une seule et même façon; ni créé ni détruit, ni accru ni diminué, ni beau en un lieu ou à un moment et laid ailleurs ou à un autre moment; ni beau sous un rapport et laid sous un autre; ni ici et non pas là, comme s'il pouvait être beau pour certains et non pour d'autres; mais comme étant lui-même en accord avec lui-même et selon une unique forme avec lui-même; et toujours beau; et comme s'il était la fontaine de toute beauté, et en lui-même prééminemment doué de beauté. Car dans la nature simple et surnaturelle de toutes les choses belles, toute la beauté et tout ce qui est beau ont préexisté selon une unique forme dans leur cause.

De ce (super)beau il vient qu'il y a des beautés individuelles dans les choses qui existent, chacune selon son genre; et à cause du beau sont toutes les alliances et amitiés et associations, et toutes sont unies par le beau. Et le superbeau est le principe de toutes choses comme étant leur cause efficiente, et qui les meut toutes et les conserve toutes par l'amour de sa propre Beauté. Il est pareillement la fin de tout, comme étant leur cause finale puisque toutes choses sont faites en considération du beau[8]; et il est pareillement la cause exemplaire, puisque toutes choses

sont déterminées par lui; et par conséquent le bien et le beau sont la même chose; car toutes choses désirent le beau pour [qu'il soit] la raison de chacune, et il n'y a rien d'existant qui ne participe au Beau et au Bien. Et nous avons la hardiesse de dire que le non-existant participe aussi au Beau et au Bien; car alors il est en même temps véritablement le Beau et le Bien lorsqu'il est loué supersubstantiellement en Dieu par la soustraction de tous attributs.

---

(8) Ceci ne doit pas être compris comme voulant dire que l'artiste en tant que tel a simplement en vue de faire "quelque chose" de beau, ou de "créer une beauté". L'affirmation de Denys se rapporte au but final envisagé du point de vue du patron (qui peut être soit l'artiste lui-même, non pas en tant qu'artiste mais en tant qu'homme, soit une autre personne, ou bien une organisation ou un groupement en général), qui attend un certain plaisir et un certain service de l'objet fabriqué; car ce qui est la fin dans une opération peut elle-même être ordonnée à quelque chose d'autre jouant le rôle de fin (*Som. Théol.* I-II, 13,4), comme, par exemple, « procurer du plaisir lorsqu'on voit ou comprend » (*ibid.*, I, 5, 4 et I, 27, 1 *ad* 3); cf. Augustin, *Lib. de ver. rel.* 39, « un stylet en fer est fait par le forgeron d'une part pour que nous puissions écrire avec, et d'autre part pour que nous prenions plaisir en lui; dans son genre il est en même temps beau et adapté à notre usage », où le "nous" se réfère à l'homme comme patron, comme dans St. Thomas, *Phys.* II, 4, 8, où il est dit que "l'homme" est la fin générale de toutes choses faites par art, lesquelles sont produites pour lui. L'artiste peut savoir que la chose "bien et en vérité faite" (scr. *sukṛta*) sera et doit être belle, mais on ne peut pas dire qu'il travaille en ayant cette beauté immédiatement en vue, car il travaille toujours pour une fin déterminée, alors que la beauté, étant propre inévitablement à *tout ce* qui est "bien et en vérité fait", représente une fin intermédiaire. La même conclusion est tirée de la considération que la beauté est formelle, et que la forme est la même chose que

l'espèce; les choses sont belles *dans leur genre* et non pas de façon indéfinie. La philosophie scolastique ne se lasse jamais d'attirer l'attention sur le fait que tout agent rationnel, et l'artiste en particulier, œuvre toujours pour des fins déterminées et particulières et non pas pour des fins indéfinies et vagues; par exemple, *Som. Théol.* I, 25, 5c, « la sagesse du fabriquant est limitée à un certain ordre défini »; I, 7, 4, « aucun agent n'agit sans but »; II-I, 1, 2c, « Si l'agent ne se déterminait pas à produire un effet particulier, il ne ferait pas une chose plutôt qu'une autre »; I, 45, 6c, « œuvrant par un verbe conçu dans l'intellect (*per verbum in intellectu conceptum*) et mu par sa volonté qui est dirigée vers l'objet particulier à faire »; *Phys.* II, I, 10, qui affirme à nouveau que l'art est déterminé en fonction de fins particulières et n'est pas indéfini, et l'Aquinate, *De cœlo et mundo* II, 3, 8, selon lequel l'intellect est conformé à un ordre universel seulement en relation avec une idée particulière. Cf. St. Bonaventure, *I Sent.* d. 35, a. uniq., q. 1, f. 2 : « Tout agent agissant rationnellement, non au hasard, ni sous la contrainte, connaît la chose avant qu'elle ne soit, c'est-à-dire en une similitude, par laquelle similitude, qui est l'"idée' de la chose, la chose est à la fois connue et amenée à l'existence ». Ce qui est vrai des *factibilia* est vrai de la même manière des *agibilia* : un homme n'accomplit pas une bonne action *particulière* pour le plaisir de sa beauté, car *toute* bonne action sera belle dans l'effet, mais il fait précisément *cette* bonne action que l'opportunité requiert, en relation de laquelle opportunité une autre bonne action serait inappropriée (*ineptum*) et par conséquent maladroite ou laide. De la même façon l'œuvre d'art est toujours occasionnelle, et si elle n'est pas opportune, elle est superflue.

II – Ulrich Engelbert

De pulchro[9]

Tout comme la forme d'une chose quelconque est sa "bonté"[10], la perfection étant désirée par tout ce qui est perfectible, ainsi également la beauté de chaque chose est la même (réalité) que son excellence formelle, laquelle, comme dit Denys, est comme une lumière qui brille sur la chose qui a été formée; ce qui apparaît également pour autant que la matière sujette à privation de forme est appelée vile (*turpis*) par les philosophes, et désire une forme de la même manière que le laid (*turpe*) désire ce qui est bon et beau. Ainsi, dès lors, le beau selon un autre nom est le "spécifique", (qui dérive) de espèce (*species*) ou forme[11].

(9) Voir Grabmann, "Des Ulrich Engelberti von Strassburg".

(10) [Cette note a été placée en appendice, p. 91].

(11) Cf. *Som. Théol.* II-I, 18, 2c, « La bonté première d'une chose naturelle est dérivée de sa forme, laquelle lui donne son espèce » et I, 39, 8c, « l'espèce ou la beauté a une ressemblance avec ce qui est propre au Fils », à savoir en tant qu'Exemplaire.

Ainsi Augustin (*De Trinitate* VI) dit que Hilaire affirmait que l'espèce dans l'image est la cause de la beauté en elle ; et il appelle le laid "difforme" en raison de sa privation d'une dûe forme. Précisément parce qu'elle est présente pour autant que la lumière formelle brille sur tout ce qui

---

En général la forme, l'espèce, la beauté et la perfection ou la bonté ou la vérité d'une chose, coïncident et sont indissociables, bien que n'étant pas en eux-mêmes synonymes au sens de termes interchangeables.

Une claire appréhension de ce qui est signifié par "forme" (lat. *forma* = gr. εἶδος) est absolument essentielle pour qui veut étudier l'esthétique médiévale. En premier lieu, la forme en tant que coïncidant avec l'idée, l'image, l'espèce, la similitude, la raison, etc., est la cause purement intellectuelle et immatérielle de la chose considérée comme étant ce qu'elle est, aussi bien que le moyen par lequel elle est connue ; la forme entendue en ce sens est l'"art dans l'artiste", auquel il conforme son matériau et qui reste en lui, et ceci vaut pour le Divin Architecte comme pour l'artiste humain. Cette forme exemplaire est appelée substantielle ou essentielle, non pas comme subsistant à part de l'intellect dont elle dépend, mais parce qu'elle est semblable à une substance (I, 45, 5 *ad* 4). La philosophie scolastique a suivi Aristote (*Métaphysique* IX, 8, 15) plutôt que Platon « qui soutenait que les idées existaient en elles-mêmes, et non dans l'intellect » (*ibid.* I, 15, 1 *ad* 1). Les accidents "propres à la forme", par exemple, que l'idée de l'"homme" est celle d'un bipède, sont inséparables de la forme telle qu'elle subsiste dans l'esprit de l'artiste.

En second lieu, en face de la forme essentielle ou art dans l'artiste, tels que ci-dessus définis, et constituant la cause exemplaire ou formelle du devenir de l'œuvre d'art (*artificiatum, opus*, ce qui est fait *per artem*, par art), il y a la forme accidentelle ou effective de l'œuvre elle-même, laquelle, en étant matériellement formée (*materialis efficitur*), est déterminée non seulement par l'idée ou l'art en tant que cause formelle, mais aussi par les causes efficiente et matérielle ; et dans la

est formé ou proportionné, la beauté matérielle subsiste en une harmonie de proportion, c'est-à-dire de perfection pour le perfectible[12]. Et, en conséquence, Denys définit la beauté comme l'harmonie (*consonantia*) et l'illumination (*claritas*).

---

mesure où celles-ci introduisent des facteurs qui ne sont pas essentiels à l'idée, ni inévitablement liés à elle, la forme ou configuration effective de l'œuvre d'art est appelée sa forme accidentelle. L'artiste, par conséquent, connaît la forme essentiellement, l'observateur la connaît seulement accidentellement, dans la mesure où il peut réellement identifier son point de vue avec celui de l'artiste, de l'intellect duquel dépend immédiatement la chose qui a été faite.

La distinction entre les deux sens selon lesquels le mot "forme" est employé est très clairement établie par saint Bonaventure, *I Sent.* d. 35, art. unique, q. 2, opp. 1, de la façon suivante : « La forme est double, étant soit la forme qui est la perfection d'une chose, soit la forme exemplaire. Dans les deux cas on suppose une relation ; dans le dernier, une relation au matériau qui est informé, dans le premier une relation à cette (idée) qui est effectivement copiée ».

La philosophie scolastique en général, et lorsqu'aucun adjectif qualificatif n'est utilisé, emploie le mot "forme" dans le sens causal et exemplaire ; le langage moderne, le plus souvent dans l'autre sens, comme équivalant à la configuration concrète, bien que le sens ancien soit retenu lorsque nous parlons d'une forme ou d'un moule *auquel* une chose est configurée ou ajustée. Il est souvent impossible de comprendre exactement ce qui est signifié par le mot "forme" tel qu'utilisé par les spécialistes contemporains de l'esthétique.

(12) La beauté matérielle, la perfection, ou la bonté d'une chose est ici définie par le rapport de la forme essentielle (substantielle) à la forme accidentelle (effective), qui devient, dans le cas du travail manufacturé, le rapport de l'art dans l'artiste au produit fabriqué ; en d'autres termes, toute chose participe à la beauté,

Or, Dieu est l'« unique vraie lumière qui éclaire tout homme qui vient en ce monde » (*Joh.* I, 9), et cela est par Sa Nature; laquelle Lumière, étant la divine manière de comprendre, brille sur le fond de Sa Nature, lequel fond est

---

ou est belle, dans la limite où l'intention de l'artisan a été réalisée en elle. De façon semblable, « Une chose est dite être parfaite si rien ne manque au mode de sa perfection » (*Som. Théol.* I, 5, 5c); ou, ainsi que nous le dirions, si elle est entièrement bonne en son genre. Les objets naturels sont toujours beaux en leurs genres respectifs parce que leur auteur, *Deus vel Natura Naturans*, est infaillible; les artefacts sont beaux dans la mesure où l'artisan a su maîtriser sa matière. Les questions de goût ou de valeur (ce qui nous plaît ou déplaît, ce que nous pouvons utiliser ou non) sont pareillement hors de propos dans l'un et l'autre cas.

Le problème de la "vérité-conformité par rapport à la nature" ["réalisme"] en tant que critère de jugement, au sens moderne que nous donnons à ce mot, ne se pose pas dans l'art chrétien. « La vérité est d'abord dans l'intellect, et ensuite dans les choses selon qu'elles sont en rapport avec l'intellect qui est leur principe » (*Som. Théol.* I, 16, 1). La vérité dans une œuvre d'art (*artificiatum*, artefact) consiste à être "bien et en vérité" faite d'après le modèle qui est dans l'esprit de l'artiste, et ainsi « une maison est réputée vraie si elle exprime la similitude de la forme qui est dans l'esprit de l'artiste, et des paroles sont réputées vraies si elles sont des signes de la vérité qui est dans l'intellect » (*ibid.*). De la même manière, on dit qu'une œuvre d'art est "fausse" lorsque la forme de l'art est déficiente en elle, et on dit qu'un artiste produit une œuvre "fausse" s'il ne réalise pas entièrement l'opération particulière de son art (I, 17, 1). En d'autres termes, l'œuvre d'art comme telle est bonne ou mauvaise en son genre, et ne peut être jugée d'une quelconque autre façon; que nous l'aimions ou non, ou bien puissions en faire ou non usage, cela est une autre question qui n'a rien à voir avec un jugement portant sur l'art lui-même.

prédiqué de Sa Nature lorsque nous parlons de "Dieu" concrètement. Car ainsi habite-t-Il en une Lumière inaccessible; et ce fond de la Divine Nature est non seulement en harmonie avec Sa Nature mais également est identique

---

Le problème du "réalisme [vérité-conformité par rapport à la nature]", selon notre définition, se présente seulement lorsqu'une confusion est introduite par une insertion du point de vue scientifique, empirique et rationnel. Alors l'œuvre d'art, qui est à proprement parler un symbole, est interprétée comme si elle était un signe, et une *ressemblance* est exigée, comme entre le signe et la chose présumée être signifiée ou indiquée; et on entend dire de l'art "primitif" que "c'était avant qu'ils aient eu des connaissances en anatomie". La distinction scolastique entre le signe et le symbole est faite comme suit : « Alors que dans toutes les autres sciences les choses sont signifiées par des mots, cette science a la propriété que les choses signifiées par les mots ont elles-mêmes aussi une signification » (*Som. Théol.* I, 1, 10). Par "cette science" saint Thomas veut dire, bien sûr, la théologie, et les mots auxquels il est fait référence sont ceux de l'Ecriture; mais la théologie et l'art sont en principe la même chose, l'un utilisant une imagerie verbale, l'autre une imagerie visuelle pour communiquer un ensemble d'idées. Le problème du "réalisme" selon notre interprétation, alors, se présente chaque fois que la disposition d'esprit change de direction, l'intérêt étant centré sur les choses telles qu'elles sont en elles-mêmes et non plus essentiellement sur leurs aspects intelligibles; en d'autres termes, lorsqu'il y a un changement du point de vue spéculatif ou idéaliste pour un point de vue rationnel ou réaliste (le lecteur devra avoir présent à l'esprit que la connaissance spéculative, ou en un miroir, signifiait originellement, et dans toutes les traditions, une connaissance certaine et infaillible, les choses perceptibles comme telles étant considérées comme inintelligibles et de simples occasions de réactions sensorielles, telles qu'en ont également les animaux). Le changement

à Elle; laquelle Nature a en elle-même Trois Personnes coordonnées en une merveilleuse harmonie, le Fils étant l'image du Père, et le Saint Esprit le trait d'union entre eux.

Ici, il dit que Dieu est non seulement parfaitement beau en Lui-même, étant la limite de la beauté, mais plus que cela, qu'Il est la cause efficiente et exemplaire et finale de toute beauté créée[13]. La cause efficiente : tout comme la

---

d'intérêt, que l'on peut décrire comme une extraversion, a eu lieu en Europe avec la Renaissance; et semblablement en Grèce, à la fin du Ve siècle avant J. C. Rien de la sorte n'a jamais eu lieu en Orient.

Ainsi, il est évident que l'art chrétien ne peut être jugé d'après aucun critère de goût ou de vraisemblance, mais uniquement en tant qu'il exprime plus ou moins clairement les idées qui étaient la base formelle de toute sa structure; on ne peut pas non plus porter ce jugement en ignorant les idées elles-mêmes. Ceci vaut également pour l'art archaïque, l'art primitif, et l'art oriental en général.

(13) La quatrième des causes aristotéliciennes, la cause matérielle, est nécessairement omise ici, car le dogme chrétien n'accepte pas que Dieu œuvre en tant que cause matérielle de quoi que ce soit. La "matière première" scolastique, le "non-existant" de Denys, n'est pas l'infinie toute-puissance (scr. *aditi, śakti, mūla-prakṛti*, etc.) de la divine nature, "Natura Naturans, Creatrix, Deus", mais une potentialité qui s'étend seulement aux formes ou possibilités naturelles de manifestation (*Som. Théol.* I, 7, 2, *ad* 3; ainsi, Dante : « Pura potenza tenne la parte ima », *Par.* XXIX, 34, [La pure puissance occupe la partie la plus basse]). Ce n'est pas le néant absolu de la Divine Ténèbre, mais le néant relatif (*kha, ākāśa* en tant que quintessence) à partir duquel le monde fut fait (*ex nihilo fit*), et qui, dans l'acte de création, prend la place de la "cause matérielle". En tant que telle, elle est éloignée de Dieu (*Som. Théol.* I, 14, 2 *ad* 3), qui est défini comme étant totalement en acte (I, 14, 2 c),

bien qu'elle « conserve une certaine ressemblance avec l'être divin » (I, 14, 2 *ad* 3), étant cette « nature par laquelle le Père engendre » (I, 41, 5); cf. St. Augustin, *De Trin.* XIV, 9, « Cette nature, en vérité, qui créa toutes les autres ».

Si, d'autre part, nous considérons, non pas Dieu comme distinct de la Déité, mais plutôt l'unité d'essence et de nature dans la Suprême Identité des principes conjoints, il sera juste de dire que toutes les causes se trouvent dans la Déité, car cette nature, la "Natura Naturans, Creatrix" (dont le mode opératoire est imité dans l'art, *Som. Théol.* I, 117, 1 c), est Dieu. Tout comme la procession du Fils, le Verbe, « vient d'un principe conjoint vivant (*a principio vivente conjuncto*) » et « est proprement appelée génération et naissance » (I, 27, 2), et « ce par quoi le Père engendre est la nature divine » (I, 41, 5), ainsi l'artiste humain œuvre par « un verbe conçu dans son intellect » (*per verbum in intellectu conceptum*, I, 45, 6 c).

C'est seulement lorsque, en prenant l'analogie humaine trop littéralement, nous considérons la procession et la création divines comme des événements temporels, que la nature divine "se retire" apparemment de l'essence divine, la potentialité devenant un "moyen" (scr. *māyā*) en face de l'"acte"; c'est la dichotomie de BU I, 4, 3 (« Il divisa son Essence en deux », *dvedhā apātayat*), la séparation du Ciel et de la Terre en JUB I, 54 (*te vyadravatām*), comme en *Gen.* I, « Dieu sépara les eaux supérieures des eaux inférieures ». Si, alors, Dieu est défini comme étant "tout en acte" ou "acte pur" et comme étant le Divin Architecte à l'œuvre, la cause matérielle des choses créées n'est pas en Lui. Tout comme, dans l'activité humaine, la cause matérielle est extérieure à l'artiste, et non pas en lui; et, pour autant que la cause matérielle, dans ce cas, est déjà, jusqu'à un certain point, "formée" et non pareille à la matière première entièrement informelle, ductile et passive, la cause matérielle à la fois offre une certaine résistance au dessein de l'artiste (*sorda* de Dante, *Par.* I, 129) et détermine le résultat dans une certaine mesure; en même temps que, dans sa disposition à recevoir une autre forme, elle ressemble à la matière première et se prête à l'intention de l'artiste, qui peut être comparé au Divin Architecte dans le mesure où il a une entière maîtrise de la matière, bien que ce ne soit jamais d'une façon totale.

lumière du soleil, en se déversant et en causant la lumière et les couleurs, est l'auteur de toute beauté matérielle, ainsi, de même, la vraie et primordiale Lumière déverse à partir d'elle-même toute la lumière formelle, laquelle est la beauté de toutes choses[14]. La cause exemplaire : tout comme la lumière matérielle est une en son genre, lequel n'en est pas moins celui de la beauté qui est dans toutes les couleurs, lesquelles sont d'autant plus belles qu'elles ont plus de lumière et desquelles la diversité est causée par la diversité des surfaces recevant la lumière, et plus la lumière manque, plus elles sont hideuses et sans forme; mais cependant la Lumière divine est une unique nature qui a en elle-même de façon simple et uniforme toute beauté se trouvant dans les formes créées, dont la diversité dépend des récipients eux-mêmes – desquels, également, la forme est plus ou moins retirée en fonction de leur dissemblance d'avec la Lumière intellectuelle originelle, et est obscurcie; et, par conséquent, la beauté ne consiste pas en leur diversité mais bien plutôt a sa cause dans l'unique Lumière intellectuelle qui est omniforme, car l'omniforme est intelligible par sa propre nature, et plus purement la forme possède cette Lumière, plus elle est belle et semblable à la Lumière originelle, au point d'en être une image, ou une empreinte de sa ressemblance; et plus elle s'éloigne de sa nature et est élaborée en une matière (*materialis efficitur*) moins elle a de beauté et moins elle a de ressemblance avec la Lumière originelle. Et la cause finale, car la forme est désirée par tout

(14) Comme en RV V, 81, 2 où le Soleil suprême *viśvā rūpāṇi prati muñcate.*

ce qui est perfectible comme étant sa perfection[15], la nature de laquelle perfection est dans la forme seulement par voie de ressemblance à la Lumière increée, la ressemblance à celle-ci étant la beauté dans les choses créées; ainsi que cela est évident pour autant que la forme est désirée et visée comme étant le bon et aussi comme étant le beau; et ainsi la divine Beauté en elle-même, ou en toute ressemblance d'elle, est une fin attirant toute volonté. Et, par conséquent, Cicéron, dans son *De officiis* (*De inven. rhet.* II, 158), identifiait le beau avec l'honnête (*honestum*) lorsqu'il disait que « le beau est ce qui nous attire par sa force et nous séduit par sa grâce ».

La beauté est, par conséquent, réellement la même chose que la bonté, comme le dit Denys, en tant qu'elle est la forme même de la chose; mais la beauté et la bonté diffèrent logiquement, la forme en tant que perfection étant la "bonté" de la chose, tandis que la forme, en tant que possédant en elle-même la lumière formelle et intellectuelle, et rayonnant sur la matière ou sur toute chose qui, étant apte

(15) Aucune "personnification" de la chose n'est impliquée, les "désirs" étant équivalents aux "besoins". Lorsque nous disons qu'une chose "demande" ou "a besoin" de quelque chose pour être parfaite, cela revient à dire à la fois qu'il lui manque quelque chose et qu'elle veut quelque chose. Un crabe, par exemple, peut n'être pas conscient d'avoir perdu une patte, mais, en un certain sens, il en a une perception, et c'est une sorte de volonté qui aboutit à la croissance d'une nouvelle patte. Ou bien, si nous considérons un objet inanimé, comme une table à qui il "manque" un pied, alors la "volonté" correspondante est attribuée à la matière première "insatiable de forme" ; *in materia est dispositio ad formam.*

à recevoir une forme, est, en ce sens, matérielle, (cette forme) est la "beauté". Ainsi, comme *Joh.* I, 4 le dit : « Toutes choses étaient en Dieu vie, et lumière ». Vie, parce que en tant que perfections, elles octroient la plénitude de l'être ; et Lumière, parce que, étant diffusées en ce qui est formé, elles l'embellissent. Ainsi, de cette façon, tout ce qui est beau est bon. De là, s'il était quelque chose de bon qui ne soit pas beau, bien des choses sensuellement délectables étant, par exemple, laides (*turpia*)[16], cela dépend du manque d'une quelconque bonté spécifique en elles ; et, inversement, lorsqu'une chose est dite être autrement que bonne, comme dans les *Proverbes*, à la fin (XXXI, 30), « La grâce est trompeuse, et la beauté vaine », c'est dans la mesure où cela devient l'occasion du péché[17].

---

(16) Ainsi que l'indique St. Augustin, *De musica*, VI, 38, certains prennent plaisir dans les *deformia*, et ceux-là, les grecs les appelaient dans leur langue σαπρόφιλοι, ou, comme nous dirions, pervertis ; cf. BG XVII, 10. Augustin indique ailleurs (*Lib. de ver. rel.* 59) que, alors que les choses qui nous plaisent le font parce qu'elles sont belles, la réciproque, à savoir que les choses sont belles parce qu'elles nous plaisent, n'est pas vraie.

(17) Le problème de la beauté mauvaise soulevé par *Prov.* XXXI, 30 est plutôt mieux traité dans le *Opusculum de pulchro* (d'Albert le Grand) où il est montré que le beau n'est jamais séparé du bon lorsqu'on considère des choses de même genre, « par exemple, la beauté d'un corps n'est jamais séparée de la bonté du corps, ni la beauté de l'âme de la bonté de l'âme ; si bien que, lorsque la beauté est ainsi appelée vaine, ce qui est signifié c'est la beauté du corps envisagée du point de vue de la bonté de l'âme ». Il n'est prétendu nulle part que la beauté du corps puisse être une

Maintenant, du fait qu'il y a à la fois des formes substantielles et accidentelles en dehors de la Beauté incréée,

---

mauvaise chose en soi ; la beauté corporelle étant plutôt prise comme signe extérieur d'un bien-être, ou santé, intérieur et constitutionnel. Que pareille beauté et santé, bien qu'étant un grand bien en soi, puisse aussi être appelée vaine d'un autre point de vue, cela sera évident pour tout le monde : par exemple, si un homme est tellement attaché au bien-être du corps qu'il ne veuille risquer sa vie pour une bonne cause. À quel point la philosophie chrétienne conçoit peu la beauté naturelle comme quelque chose de mauvais en soi, cela se peut voir chez Augustin, qui dit que le beau se trouve partout et en toutes choses, « par exemple dans un coq de combat » (*De ordine* I, 25 : il choisit le coq de combat comme quelque chose d'une certaine façon méprisable de son propre point de vue), et que cette beauté dans les créatures est la voix de Dieu qui les a faites (*confessio ejus in terra et in cœlo*, *Enarr. in ps.*, CXLVIII), point de vue qui est inséparable également de la notion du monde conçu comme une théophanie (comme chez Érigène) et de la doctrine du *vestigium pedis* (comme chez Bonaventure). D'un autre côté, être attaché aux formes telles qu'elles sont en elles-mêmes, c'est précisément ce que l'on entend par "idolâtrie", et, comme le dit Eckhart (Evans, I, 259) « pour trouver la nature elle-même, toutes ses formes doivent être brisées, et plus complètement cela sera fait, plus proche sera la chose actuelle » ; cf. Jāmī, « Si tu as peur de boire le vin du flacon de la Forme, tu ne peux drainer la liqueur de l'Idéal. Mais cependant, attention ! Ne sois pas retardé par la Forme : efforces-toi plutôt de vite traverser le pont ».

Car « bien des choses sont belles à l'œil (de la chair) qu'il serait à peine convenable d'appeler estimables » (*honestus*, St. Augustin QQ LXXXIII, 30 ; cf. Platon, *Lois* 728 D où nous devons honorer « la bonté au dessus de la beauté »). C'est de la même manière que nous ne choisissons pas le plus beau pour travailler avec, mais *le meilleur pour notre but* (*Som. Théol.* I, 91, 3).

la beauté est double, comme étant ou bien essentielle ou bien accidentelle. Et chacune de ces beautés est à son tour double. Car la beauté essentielle est soit spirituelle – l'âme, par exemple, beauté éthérée – ou intellectuelle, comme dans le cas de la beauté d'un ange; ou bien elle est physique, la beauté du matériau étant sa nature ou sa forme naturelle. De la même façon, la forme accidentelle est soit spirituelle – science, grâce, et vertus étant la beauté de l'âme, et ignorance et péchés, ses difformités – ou bien, elle est corporelle, comme le décrit Augustin, *De civ. Dei* XXII, lorsqu'il dit : « La Beauté est l'agrément des parties en même temps qu'une certaine douceur des couleurs »[18].

Parce que, aussi, tout ce qui est fait par l'art divin a une certaine espèce selon laquelle il est formé, comme dit Augustin, *De Trin.* VI, il s'ensuit que le beau, comme le bon, est synonyme de l'être dans le sujet, et est considéré comme ajoutant essentiellement à celui-ci le caractère susmentionné d'être formel[19].

(18) *Pulchritudo est partium congruentia cum quadam suavitate coloris* [la beauté est un accord des parties joint à un certain agrément de la couleur]; cf. Cicéron, *Tusculum disputationes* IV, 31, *Corporis est quædam apta figura membrorum cum coloris quadam suavitate* [c'est une certaine structure appropriée des membres du corps jointe à un certain agrément de la couleur].

(19) "Formel" est ici équivalent d'exemplaire et d'imitable; cf. Bonaventure, *I Sent.* d. 36, a. 2, q. 2 *ad* 1, « l'idée ne dénote pas l'essence comme telle, mais l'essence comme étant imitable », et *Som. Théol.* I, 15, 2, « C'est dans la mesure où Dieu connaît son Essence comme étant imitable par telle ou telle créature, qu'Il la connaît comme la raison et l'idée particulière de cette créature ». L'"essence imitable" en ce sens

Pour développer ce qui vient d'être dit, à savoir, que la beauté requiert une proportion du matériau à la forme, cette proportion existe dans les choses comme une quadruple harmonie (*consonantia*)[20], à savoir, 1) dans l'harmonie de la prédisposition à recevoir la forme; 2) dans une harmonie de la masse avec la forme naturelle – car, comme l'exprimait le Philosophe (Aristote), *De Anima* II : « la nature de tous les composés est leur fin dernière et la mesure de leur taille et de leur croissance »; 3) dans l'harmonie du nombre des parties du matériau avec le nombre des potentialités dans la forme, ce qui concerne les choses inanimées; et 4) dans l'harmonie des parties en tant que mesurées entre elles et par rapport au tout. Par conséquent, dans de tels corps, toutes ces choses sont nécessaires à la beauté parfaite et essentielle. Selon la première (harmonie), un homme est d'une bonne disposition corporelle si sa constitution est très semblable à celle du Ciel, et il est essentiellement plus beau qu'un homme mélancolique ou qu'un homme mal constitué d'une autre manière. Selon la seconde, le philosophe (Aristote), *Éthique à Nicom.* IV, dit que la

est la même chose que la "nature" ("Natura Naturans, Creatrix, Deus") dans le passage très important, « ars imitatur naturam in sua operatione », *Som. Théol.* I, 117, 1.

(20) Dans mon livre *Transformation of Nature in Art*, 1934, j'ai interprété *consonantia* de façon trop restrictive, comme signifiant seulement "une correspondance aux éléments picturaux et formels dans l'œuvre d'art", ou ce que Ulrich appelle la "proportion du matériau à la forme". *Consonantia*, cependant, inclut tout ce que nous voulons dire par "ordre", et c'est l'exigence de cette harmonie qui est sous-jacente à tout l'intérêt qui a été porté aux « canons de la proportion » (scr. *tālamāna*).

beauté réside dans les choses ayant une grande taille[21] et que les petites choses, bien qu'elles puissent être élégantes et bien proportionnées, ne peuvent pas être dites belles. D'où nous voyons que l'élégance et la beauté diffèrent qualitativement, car la beauté ajoute à l'élégance un accord de la masse avec le caractère de la forme, laquelle ne saurait avoir la perfection de sa vertu si ce n'est dans une quantité appropriée de matière. Selon la troisième, tout ce qui a un manque en un quelconque membre n'est pas beau, mais est défectueux et est une difformité, et ce d'autant plus qu'est plus noble la partie comportant une privation, de telle sorte que le manque d'un quelconque organe de la face est une plus grande difformité que le manque d'une main ou

---

(21) *In magno corpore*, litt. "dans un grand corps". Quoi qu'ait pu vouloir dire Aristote, l'esthétique scolastique ne prétend aucunement que seules les grandes choses puissent être belles en tant que telles. La question est plutôt qu'une taille appropriée est essentielle à la beauté; si une chose est sous-dimensionnée, il lui manque l'élément de taille appropriée qui convient à l'espèce; tout ce qui est miniaturisé peut être élégant (*formosus*), mais pas véritablement beau (*pulcher*), ni ayant pleinement l'être (*esse habens*), ni tout à fait bon (*bonus*), parce que les particularités de l'espèce ne sont pas pleinement réalisées en lui. De la même manière, tout ce qui est sur-dimensionné en son genre ne peut être appelé beau. En d'autres termes, une définition de la beauté en tant que formelle implique aussi une "échelle".

Ailleurs, St. Thomas d'Aquin substitue *magnitudo* à *integritas* (v. *Som. Théol.*, Turin, 1932, p. 266, note 1), l'œuvre étant imparfaite *nisi sit proportionata magnitudo*, à moins qu'elle soit d'une taille appropriée (cf. Aristote, *Éth. à Nic.* IV, 3, 5). Peut-être devrions-nous concevoir la *magnitudo* comme une sorte de "magnificence", ou même une qualité "monumentale". Voir note 46.

d'un doigt. Selon la quatrième, des parties monstrueuses ne sont pas parfaitement belles; si, par exemple, la tête est disproportionnée parce que trop grande ou trop petite par rapport aux autres membres et à la masse du corps tout entier[22]. C'est plutôt la symétrie (*commensuratio*) qui rend les choses belles.

---

(22) Cette quatrième condition de la *consonantia* affirme à nouveau la normalité de la beauté : un excès d'une quelconque qualité est une faute dans la nature ou l'art parce que cela amoindrit l'unité de l'ensemble. Toute singularité, qu'elle plaise ou non, amoindrit la beauté; par exemple, un teint si merveilleux qu'il surpasse en éclat toutes les autres qualités, ou bien tout ce qui date ou marque le style particulier d'une œuvre d'art. Une singularité, bien qu'elle puisse être une certaine sorte de bien et soit inévitable "sous le soleil", implique une contraction de la beauté, simplement et absolument; et nous reconnaissons cela lorsque nous disons de certaines œuvres d'art qu'elles sont "universelles", voulant dire par là qu'elles ont une valeur pour toujours et pour toute sorte d'homme. St. Thomas, dans le commentaire sur Denys, *De div. nom.* IV, remarque que « le second défaut du (relativement) beau est que toutes les créatures ont une beauté quelque peu particularisée, de même qu'elles ont une nature particularisée ».

On doit noter que les particularités propres à une œuvre d'art sont de deux sortes : 1) essentielles, comme celle de l'espèce, qui est déterminée par les causes formelle et finale, et 2) accidentelles, qui dépendent des causes efficiente et matérielle. La particularité essentielle, qui représente le bien parfait de l'espèce, n'est pas une "privation comme le mal", et peut être considérée comme un défaut seulement en tant qu'étant une moindre beauté lorsqu'on la compare à celle de l'univers conçu comme un tout. La particularité accidentelle n'est pas un défaut lorsque l'accident "est propre à l'espèce", comme lorsque le portrait d'un homme de couleur

C'est également une assertion vraie, comme dit Denys, de déclarer que même le non-existant participe à la beauté, non pas évidemment comme étant tout à fait non-existant, car tout ce qui est néant n'est pas beau, mais non-existant comme n'étant pas en acte mais *in potentia*,

---

est colorié en conséquence, ou lorsque le portrait exécuté dans la pierre diffère de celui exécuté dans le métal. La particularité accidentelle due au matériau sera un défaut seulement lorsque les effets propres à un matériau sont recherchés pour être atteints dans un autre, ou bien s'il y a un recours à un substitut inférieur pour le matériau effectivement requis. La particularité accidentelle due à la cause efficiente est représentée par le "style", lequel trahit la main d'un artiste, d'une race ou d'une époque donnée : c'est parce que, comme le dit Léonard de Vinci, *il pittore pinge se stesso* [le peintre se peint lui-même], qu'il est requis que l'artiste soit un homme sain de corps et d'esprit, car, sinon, l'œuvre incorporera quelque chose du défaut propre de l'artiste; et, de la même manière, il y aura un défaut dans la production si les outils sont en mauvais état, ou mal choisis, ou mal utilisés, la hache émoussée, par exemple, ne produisant pas une entaille nette. La particularité essentielle due à la cause finale est une affaire de commande faite par le patron à l'artiste (en n'oubliant pas que le patron et l'artiste *peuvent* être la même personne), et que cela impliquera un défaut toutes les fois que le mauvais goût impose à l'artiste une quelconque déviation par rapport aux *certas vias operandi* de son art (le bon goût est tout simplement ce goût qui trouve satisfaction dans l'opération propre de l'artiste) : il y aura un défaut, par exemple, si le patron exige dans le plan de la maison quelque chose qui lui agrée en particulier mais est contraire à l'art (un sain jugement populaire est souvent exprimé dans de telles circonstances en disant qu'une construction est la "folie" de un tel ou un tel), ou bien s'il exige un portrait de lui-même qui soit une représentation non pas simplement en tant que type fonctionnel (par ex., en tant que chevalier, docteur, ingénieur), mais en tant qu'individualité et personnalité à flatter.

comme dans le cas de la matière qui a en elle l'essence de la forme selon une manière d'un être imparfait ou non-existant, laquelle est une privation comme un mal[23]. Car ou bien celui-ci est, dans une nature bonne, un péché en acte ou dans l'agent; ou bien il a quelque bonne nature en propre,

---

L'expression individuelle, la trace des bonnes ou mauvaises passions, est la même chose qu'une expression caractéristique; le roman ou la peinture psychologiques s'intéressent au "caractère" entendu en ce sens, l'épopée s'intéresse seulement aux *types* de caractères. Ce qui nous touche dans l'art monumental, quel que soit son sujet immédiat, n'est rien de particulier ou d'individuel, mais seulement la puissance d'une *présence* spirituelle. Dans l'art médiéval, les faits s'accordent avec cette thèse. Dans l'art byzantin et avant la fin du XIIIème s., aussi bien que dans l'art "primitif" en général, la particularité de l'individualité de l'artiste échappe à l'étude; l'œuvre montre invariablement un "respect pour le matériau", lequel est employé de façon appropriée; et il faut attendre après le XIIIème s. pour que l'effigie revête un caractère individuel, au point de devenir un portrait au sens psychologique moderne du terme. Cf. "The Traditionnal Conception of Ideal Portraiture" dans *Why Exhibit Works of Art?*, 1943, de Coomaraswamy.

(23) La doctrine orthodoxe affirme que Dieu est totalement en acte et qu'il n'y a aucune potentialité en Lui. En tout cas, il sera exact de dire qu'Il ne procède pas de la puissance à l'acte à la manière des créatures, qui, étant dans le temps, sont nécessairement partiellement en puissance et partiellement en acte. Il sera également exact de dire que Dieu est totalement en acte, si le nom (de Dieu) est pris "concrètement", c'est-à-dire selon une distinction logique d'avec la Déité. Mais nous pensons que l'exégèse de Denys faite par Albertus Magnus (ou St. Thomas) dans le *Opusculum de pulchro* et par Ulrich, comme ci-dessus, est incomplète sur cette question de la beauté du non-existant. Denys affirme réellement que la beauté de la Divine Ténèbre ou du Rayon Ténébreux n'est en aucune façon moindre

comme lorsqu'une juste punition est acceptée de façon active, ou une injuste punition acceptée de façon passive et endurée avec patience. Selon la première manière (i.e. en tant que potentialité), alors, le mal considéré par rapport au sujet est beau; il est en effet une difformité en lui-même,

---

que celle de la Lumière Divine; il distingue la beauté de la Déité de celle de Dieu, seulement logiquement et non réellement. Du point de vue métaphysique, la Divine Ténèbre est une ténèbre aussi réelle que la Lumière Divine est une lumière, et on ne doit pas évacuer la difficulté en la définissant comme un simple excès de lumière. Cf. Denys, *De div. nom.* VII, « ne voyant pas autrement la ténèbre si ce n'est à travers la lumière », ce qui implique aussi l'inverse; et il serait raisonnable de paraphraser ainsi les mots d'Ulrich : « Car s'il n'y avait aucune Ténèbre, il y aurait seulement la beauté intelligible de la Lumière », etc. Cf. également Maître Eckhart, Evans, I, 369 : « La Ténèbre sans mouvement que personne ne connaît si ce n'est Celui en qui elle règne. La première chose à surgir en elle, c'est la Lumière ». Cf. aussi Bœhme : « Et la profondeur de la ténèbre est aussi grande que l'habitation de la lumière; et elles se tiennent non pas l'une à distance de l'autre mais ensemble l'une dans l'autre, et aucune d'elles n'a de commencement ni de fin ». La Beauté de la Divine Ténèbre est également affirmée dans d'autres traditions, cf. les noms de Kṛṣṇa et de Kālī et l'iconographie correspondante; et selon l'expression de MU V, 2, « La partie de Lui qui est caractérisée par la Ténèbre (*tamas*)... est ce Rudra »; dans RV III, 55, 7, où Agni est dit « procéder en avant tandis que cependant demeurant dans Son fondement », ce "fondement" est aussi la Ténèbre, comme en X, 55, 5, « Tu demeures dans la Ténèbre » (*i.e., ab intra*). La conjonction de ces "opposés" (*chāyā-tāpau*, "lumière et ombre", KU III, 1 et VI, 5; *amṛta* et *mṛtyu*, "vie et mort", RV X, 121, 2) en Lui en tant que Suprême Identité, n'impliquant pas plus une composition que ne le fait le *principium conjunctum* de St. Thomas, *Som. Théol.* I, 27, 2c, cité plus haut.

mais il l'est de manière accidentelle, puisque opposé au bien; il est la cause de la beauté, de la bonté et de la vertu, non pas comme étant celles-ci réellement, mais comme conduisant à leur manifestation. D'où, Augustin, *Enchiridion* c. 11, dit : « C'est en raison de la beauté des

---

Toutes ces considérations, qui semblent à première vue appartenir plutôt à la théologie qu'à l'esthétique, ont une incidence directe sur la représentation médiévale de la majesté et de la colère de Dieu, telles que manifestées, par exemple, au Jour du Jugement, auquel Ulrich lui-même se réfère à la fin de son traité. Lorsque nous considérons les représentations existantes du Jugement Dernier, il est nécessaire d'avoir conscience que Dieu était conçu ici comme étant non moins beau dans Sa Colère qu'ailleurs dans Son Amour, et que les représentations des damnés et des élus dans l'art, et en tant que représentations, étaient considérées comme étant tout aussi belles; comme le dit St. Thomas (*Som. Théol.* I, 39, 8), « une image est dite être belle si elle représente parfaitement même une chose laide », et ceci s'accorde avec la réciproque (non formulée) du dit de St. Augustin selon lequel les choses ne sont pas belles simplement parce qu'elles nous plaisent. En *Som. Théol.* III, 94, 1 *ad* 2 et III, 95, 5c, il est également dit, « Bien que la beauté de la chose vue contribue à la perfection de la vision, il peut y avoir difformité de la chose vue sans imperfection de la vision, parce que les images des choses, par lesquelles l'âme connaît les contraires, ne sont pas elles-mêmes contraires », et, « Nous prenons plaisir à connaître des choses mauvaises bien que les choses mauvaises elles-mêmes ne nous plaisent pas », comme en KU V, 11 : « Tout comme le Soleil, l'œil de l'univers, n'est pas contaminé par les défauts des choses extérieurement vues, ainsi le Soi Intérieur de tous les êtres est non-contaminé par le mal dans le monde, lequel est extérieur à Lui » (cf. *Mathnawī* II, 2535, 2542; III, 1372). En affirmant que la beauté d'une œuvre d'art ne dépend pas de la beauté de son sujet, l'esthétique médiévale et l'esthétique moderne se rejoignent sur un terrain commun.

choses bonnes que Dieu a permis que le mal soit fait ». Car s'il n'y avait pas de mal, il y aurait seulement la beauté absolue du bien; mais lorsqu'il y a du mal, alors est annexée une beauté relative du bien, de sorte que, par contraste avec le mal (qui lui est) opposé, la nature du bien brille plus clairement. Prenant le mal selon les seconde et troisième manières (i.e. en tant que punition), le mal est beau en lui-même comme étant juste et bon, bien qu'étant une difformité en tant que mal. Mais puisque rien n'est tout à fait dépourvu d'une nature bonne, et que le mal est plutôt appelé un bien imparfait, ainsi aucune entité n'est tout à fait sans la qualité du beau, mais ce qui, dans la beauté, est imparfaitement beau est appelé "laid" (*turpe*). Mais cette imperfection est soit absolue, et cela se produit lorsqu'il manque en une chose quelque chose de sa nature, si bien que tout ce qui est corrompu ou souillé est "laid"; soit relative et cela se produit lorsqu'il manque en une chose la beauté de quelque chose de plus noble qu'elle-même à quoi elle est comparée, comme si elle s'était efforcée d'imiter cette chose, étant entendu qu'elle a quelque chose de cette même nature, comme lorsque Augustin, *De natura boni contra Manicheos*, c. 22, dit que « Dans la forme d'un homme, la beauté est plus grande, en comparaison de laquelle la beauté d'un singe est appelée difformité »[24].

Augustin, dans le livre des Questions (*De diversibus quæstionibus*) LXXXIII (q. 30), dit également que l'honorable

(24) Il est ici supposé que le singe et l'homme ont quelque chose en commun, étant tous deux des animaux; et, en outre, que le singe est un semblant d'homme,

(*honestum*) est une beauté intelligible ou ce que nous appelons proprement une beauté spirituelle, et il dit aussi que les beautés visibles sont également appelées valeurs mais moins proprement. D'où il semble que le beau et l'honorable sont la même chose; et ceci s'accorde avec leur définition à tous deux donnée par Cicéron (telle que citée ci-dessus). Mais ceci doit être ainsi compris que, comme le laid (*turpe*) est envisagé de deux manières, soit en général en relation avec tout défaut déformant, soit, en alternative, en relation avec un défaut volontaire et coupable, de même, également, l'honorable est envisagé de deux manières, soit en général en relation avec tout ce qui est orné (*decoratum*) par une participation à quelque chose de divin, soit en particulier en relation avec tout ce qui rend parfait l'ornement (*decor*, scr. *alaṃkāra*) de la

que l'homme est pris pour le plus parfait des animaux, et que toute chose tend vers sa perfection. Psychologiquement, une certaine analogie peut être reconnue dans la théorie moderne de l'évolution, qui est anthropocentrique dans le même sens. La comparaison du singe et de l'homme (qui vient de Platon, *Grand Hippias* 289A) ne peut être faite honnêtement, si ce n'est, comme le fait Augustin, de façon relative; car les choses sont seulement belles ou bonnes en leur genre, et, si deux choses sont également belles chacune en son genre, on ne peut dire que l'une est plus belle ou meilleure qu'une autre de façon absolue, tous les genres étant également bons et beaux, à savoir en leurs raisons éternelles, bien qu'il y ait une hiérarchie *ab extra*, dans l'*ordo per esse*. Les choses, telles qu'elles sont en Dieu, à savoir en genres et espèces intelligibles, sont toutes les mêmes, et c'est seulement comme étant exemplifiées qu'elles peuvent être ordonnées.

créature rationnelle[25]. Selon la première manière, l'honorable est synonyme de bon et de beau; mais il y a une triple distinction, pour autant que la bonté d'une chose est sa perfection, la beauté d'une chose est la grâce de sa forme, et l'honorable appartient à toute chose lorsqu'elle est comparée à une autre, de sorte qu'elle plaise et délecte le spectateur aussi bien en son intellect qu'en ses sens. Car c'est à quoi revient la définition de Cicéron : « nous attire par sa force, etc. ». Ce qui est à comprendre est une affaire de propriété (*aptitudo*), car tous les termes d'une définition annoncent ce qui est propre (à la chose définie). Selon la seconde manière, l'honorable n'est pas synonyme de bon, mais est une division du bon lorsque le bon est divisé en honorable, utile et agréable. Et de la même façon, il est une partie du beau et n'est pas son synonyme, mais tel que ce qui est honorable, à savoir la grâce et les vertus, est une beauté accidentelle dans la créature rationnelle ou intellectuelle. Isidore s'exprime semblablement dans *De summo bono*, « L'ornement des choses consiste en ce qui est beau et approprié (*pulcher et aptus*) », et ainsi ces trois notions, ornement, beauté et propriété sont différenciées.

(25) L'"honnêté" (*honestas*) peut être prédiquée *secundum quod (aliquid) habet spiritualem decorum ... Dicitur enim aliquid honestum ... inquantum habet quemdam decorem ex ordinatione rationis. Delectabile autem propter se appetitur appetitu sensitivo* (*Som. Théol.* II-II, 145, 3 et 4) [selon que (quelque chose) a une beauté spirituelle ... On dit en effet que quelque chose est "honnête" ... pour autant qu'elle a quelque beauté du point de vue de la raison. Car le délectable se recherche pour lui-même par l'appétit sensitif].

Car tout ce qui rend une chose avenante (*decens*) est appelé ornement (*decor*), que cela soit dans la chose ou bien appropriée à elle de l'extérieur, tels les ornements des habits et les bijoux et autres. D'où, l'ornement est commun au beau et à l'approprié. Et ces deux, selon Isidore, diffèrent comme l'absolu et le relatif, puisque tout ce qui est ordonné à l'ornementation de quelque chose d'autre lui est approprié, tels les vêtements ou les ornements pour les corps, la grâce et les vertus pour les substances spirituelles; mais tout ce qui est son propre ornement est appelé beau, comme dans le cas d'un homme, ou d'un ange ou d'une semblable créature.

Ainsi la beauté dans les créatures fait office de cause formelle par rapport à la matière, ou à tout ce qui est formé et, sous ce rapport, correspond à la matière. D'après ces considérations il est tout à fait évident, comme le dit Denys, que la lumière est antérieure à la beauté, car elle en est la cause. Car, de même que la lumière matérielle est la cause de la beauté de toutes les couleurs, de même la Lumière Formelle l'est de la beauté de toutes les formes[26].

(26) Ulrich présuppose naturellement que le lecteur a une connaissance de la doctrine fondamentale de l'exemplarisme sans laquelle il serait impossible de saisir la signification de l'expression "lumière formelle". Ceux qui ne sont pas informés de la doctrine de l'exemplarisme pourront consulter J. M. Bissen, *L'Exemplarisme divin selon Saint Bonaventure* (Paris, 1929). La doctrine de l'inhérence du multiple dans l'un est commune à tous les enseignements traditionnels; elle peut être brièvement résumée dans l'expression d'Eckhart "unique forme qui est la forme des choses très différentes" (scr. *viśvam ekam*) et "lumière porte-image" (scr. *jyotir viśvarūpam*), cf. St. Bonaventure, *I Sent.*, d. 35, a. uniq. q. 2 *ad* 2,

Mais la catégorie du délectable coïncide avec toutes les deux puisque, outre qu'il est rendu visible, le beau est ce qui est désiré par chacun et par là aussi aimé, car, comme le dit Augustin *De civ. Dei* (XIV, 7), le désir d'une chose non possédée et l'amour d'une chose possédée sont la même chose[27], et puisque le désir de cette sorte a nécessairement un objet de sa propre espèce, le désir naturel pour ce qui est bon et beau est pour le bon comme tel et pour le beau pour autant qu'il est identique au bon, comme le dit Denys, qui emploie cet argument pour prouver que le bon et le beau sont la même chose.

« Une sorte d'illustration peut être donnée dans la lumière, qui est numériquement une mais donne une expression aux multiples et diverses sortes de couleurs ».

(27) Ulrich fait une erreur de citation d'Augustin (qui est également cité par St. Thomas, *Som. Théol.* II-I, 25, 2) ; ce que dit Augustin, c'est que « l'amour aspirant à posséder l'objet bien-aimé, c'est le désir ; mais l'amour le possédant et en jouissant, c'est la joie », et Maître Eckhart, Evans I, 82, suit lorsqu'il dit « Nous désirons une chose tant que nous ne la possédons pas. Lorsque nous l'avons, nous l'aimons, le désir s'éloignant et tombant alors ». La plus grande profondeur de compréhension chez Augustin et Eckhart est évidente. Augustin dit également, *De Trin.* X, 10, « Nous jouissons de ce que nous avons lorsque la volonté, étant satisfaite, s'y repose », et cette proposition, comme de si nombreuses autres dans la philosophie scolastique, est valable du point de vue théologique comme du point de vue esthétique, lesquels points de vue, en dernière analyse, sont inséparables : cf. la notion indienne de "dégustation du *rasa*" (i.e. "expérience esthétique") en tant que "connaturelle à la dégustation de Brahma" (*Sāhitya Darpaṇa*, III, 2-3, où *sahodaraḥ* équivaut à *ex uno fonte* [à partir d'une unique source]).

Denys, cependant, énonce de nombreuses caractéristiques de la divine Beauté, disant que la beauté et le beau ne sont pas divisés en participant et participé en Dieu comme c'est le cas dans les créatures, mais sont tout à fait la même chose en Lui. Également qu'il (le Beau) est la cause efficiente de toute beauté, « dans la similitude de la lumière émettant sur toute chose », en même temps que sa spécificité, « les répartitions embellissantes de son propre rayonnement principiel », et ceci s'applique à Lui en mode de beauté pour autant que Dieu est de cette façon la cause efficiente et, dans l'opération causale, répand les perfections. Ainsi le bon vient du Bon, le beau du Beau, le sage de la Sagesse, et ainsi de suite. Et encore, il « fait venir toutes choses à lui », comme ce qui est désirable appelle un désir, et le nom grec pour la beauté le montre. Car καλός, signifiant "bon" et καλός, signifiant beau, viennent de καλο, "appeler" ou "crier"[28] ; non seulement parce que Dieu a appelé toutes choses à l'être à partir du néant lorsqu'Il dit et qu'elles furent faites (*Ps.* CXLIX, 5), mais aussi parce que, en étant beau et bon, Il est la fin qui fait venir tout désir à Lui-même, et par l'appel et le désir meut toutes choses vers cette fin en tout ce qu'elles font, et ainsi Il tient toutes choses unies en participation à Lui-même par l'amour de

---

(28) Cette étymologie provient finalement de Platon, *Cratyle* 416c : « Avoir appelé (τὸ καλέσαν) les choses utiles, c'est exactement la même chose que de parler du beau (τὸ καλὸν) ». Par les intermédiaires de Plotin, Hermès, Proclus et Denys, elle parvint alors à Ulrich. Bien entendu, ceci est une étymologie de nature herméneutique plutôt que scientifique.

Sa propre Beauté. Encore, en toutes choses Il rassemble toutes choses qui sont les leurs dans la mesure où, dans son mode de Beauté, Il répand chaque forme, à la façon de la lumière qui unit toutes les parties d'un composé en son être propre, et Denys dit la même chose. Tout comme l'ignorance entraîne la division des choses qui errent (*ignorantia divisiva est errantium*)[29], ainsi la présence de la Lumière Intelligible assemble et unit toutes choses qu'elle illumine. De plus, « elle est ni créée ni détruite », ni en acte ni en puissance, étant belle essentiellement et non pas par participation. Car ni de telles choses sont faites, ni leur nature est telle qu'elles soient sujettes à la corruption. La Beauté ni n'est faite pour être belle, ni ne peut être faite pour être autrement que belle. Ainsi, encore, « il ne peut y avoir ni augmentation ni diminution de la Beauté », que ce soit en acte ou en puissance, parce que, étant la limite de la beauté, elle ne peut être accrue, et que, n'ayant aucun opposé, elle ne peut être diminuée. « Et elle n'est pas belle en une partie de son essence et laide en une autre » comme le sont toutes les beautés qui dépendent d'une cause, lesquelles sont belles en proportion de leur similitude avec le Beau originel, mais dans la mesure de leur imperfection lorsqu'elles lui sont comparées, et dans

(29) *Ignorantia* = scr. *avidyā*, "connaissance-de", connaissance objective, empirique, relative. Cf. BU IV, 4, 19, « Seulement par l'Intellect (*manasā*) peut-il être vu qu'"il n'y a pas de pluralité en Lui" » ; et KU IV, 14, « Tout comme l'eau tombée en pluie sur un sommet élevé court ici et là (*vidhāvati* = *errat*) parmi les collines, ainsi celui qui voit les principes dans la multiplicité (*dharmāṇy pṛthak paśyam*) court après eux (*anudhāvati* = *vagatur*) ». Le *errantium* d'Ulrich = le sanscrit *samsārasya*.

la mesure où elles sont semblables à ce qui est néant, elles sont laides ; ce qui ne peut être en Celui dont l'essence est la Beauté, et ainsi est-il possible pour le beau d'être laid, mais non pas assurément pour la Beauté d'être laide. « Ni n'est-elle belle en un lieu et non en un autre », comme c'est le cas de ces autres choses créées qui étaient déformées naturellement lorsque la « terre était sans forme et vide » (*Gen.* I, 2) et ensuite furent formées lorsque l'Esprit de Dieu se mût au-dessus des eaux, réchauffant (*fovens*)[30] et formant toutes choses ; et en tant que telles elles reçoivent leur beauté d'un autre, sans lequel autre elles ne pourraient être belles, car comme le dit Avicenne (*Métaphysique*), tout ce qui reçoit quelque chose d'un autre peut aussi ne pas le recevoir de cet autre. Mais il n'y a rien de cela dans la Cause Première de la beauté, qui obtient sa beauté d'elle-même ; ceci n'est pas une question de beauté possible, mais de nécessité inévitable et infaillible. « Et elle n'est pas belle sous un certain rapport et laide sous un autre », à la manière des créatures, chacune desquelles est comparativement laide ; car le moins élégant est laid lorsqu'on le compare à ce qui est plus beau, et le plus beau est laid lorsqu'il est comparé à la Beauté incréée. Ainsi, en *Job* IV, 18, « Regarde, Il n'a mis aucune confiance en Ses serviteurs ; et Ses anges, Il les convainquit d'égarement », où

(30) *Fovere* = scr. *tap*. Cf. AA II, 4, 3, « Il rutila sur (*abhyatapata*) les Eaux et à partir des Eaux qui avaient été rendues rutilantes (*abhitaptābhyah*) une forme (*mūrtiḥ*) naquît » ; AA II, 2, 1 « Celui qui rutile (*tapati*) est l'Esprit (*prāṇaḥ*) » et JUB I, 54 où « Celui qui rutile là-bas » est le Soleil d'En-haut, *Aditya* ; également AV X, 7, 32, « procédant en une rutilance (*tapasi*) sur la face (lit. *pṛṣṭhe*, "dos") des Eaux ».

il les met en comparaison avec Dieu. D'où il est spécifié : Aucun homme ne peut être justifié s'il est comparé à Dieu. De même, *Job* XV, 15, « Regarde, Il ne met aucune confiance en Ses saints ; oui, les cieux ne sont pas propres à Son regard ». D'où, Lui seul est le Plus Beau simplement, et Il n'a aucune relative difformité. Encore, Il « n'est pas beau en un endroit et non en un autre », comme est le beau qui est dans certaines choses et non dans d'autres, comme s'Il avait une Beauté exemplaire pour certaines choses et pour certaines autres Il n'en avait pas ; mais puisqu'Il est d'une Beauté Parfaite, Il a de façon simple et singulière en Lui-même tout de la Beauté sans aucune déduction en elle.

Et de même qu'à côté de la bonté en laquelle subsiste la bonté des choses individuelles, il y a une certaine bonté de l'univers, de même également à côté de la beauté des choses individuelles, il y a une unique beauté de l'univers entier, laquelle beauté résulte de l'intégration de tout ce qui est beau d'une quelconque façon afin de faire le monde le plus beau, où la très-haute et divine Beauté puisse être reçue en participation par la créature ; et, quant à ces choses, il est dit en *Gen.* II, 1 : « Ainsi les cieux et la terre furent terminés (*perfecti*) », ce qui doit être pris comme se rapportant à la bonté de leur ornement (*ornatus*), c'est-à-dire, à leur beauté[31]. Et puisqu'il ne saurait y avoir de beauté plus

(31) La doctrine de la beauté de l'univers en totalité, comme étant plus grande que la beauté de chacune de ses parties, est largement développée dans la scolastique chrétienne, tout comme dans la philosophie orientale ; nous espérons être en

parfaite que l'universellement parfait, à moins que ce soit la Beauté superparfaite qui est en Dieu seul, il est véridique,

mesure de présenter ultérieurement une traduction du *De tribus diebus* c. 4-13 de Hugues de Saint-Victor qui y traite de la beauté du monde conçu comme un tout et dans ses parties, en associant les points de vue théologique et esthétique [Coomaraswamy semble n'avoir jamais réalisé ce projet. Éd.]. En ce qui concerne *Gen.* 2, 1, St. Augustin (*Conf.* XIII, 28) met l'accent sur le concept d'une plus grande beauté du tout lorsqu'il dit : « Tu as vu tout ce que Tu as fait, et Tu as vu que cela était non seulement Bon mais aussi Très Bon, comme étant maintenant tout ensemble ». Cette beauté de l'univers tout entier, c'est-à-dire de tout ce qui a été, est ou sera quelque part, est celle de "l'image-du-monde" telle que Dieu la voit et telle qu'elle peut être vue par d'autres dans le miroir éternel de l'intellect divin, selon leur capacité ; comme le dit Augustin (*De Civ. Dei* XII, 29) en se référant à l'intelligence angélique (scr. *adhidaivata, parokṣa*), « Le miroir éternel conduit les esprits de ceux qui regardent en lui à une connaissance de toutes choses, et mieux que selon une quelconque autre voie ». La "satisfaction" divine, exprimée dans les mots de la *Genèse* « Il vit que cela était très bon », représente la perfection de l'expérience "esthétique", comme également chez Śaṅkarācārya, *Svātma-nirūpaṇa* 95, « L'Essence Ultime, contemplant l'image-du-monde peinte par l'Essence sur la vaste toile de l'Essence y prend un grand plaisir », à quoi fait écho, dans le *Siddhānta-muktāvalī*, p. 181, « Je contemple le monde comme une image, je vois l'Essence » ; tout ceci correspond au concept védique du Soleil d'En-haut en tant qu'"œil" de Varuṇa avec lequel Il « examine l'univers tout entier » (*viśvam abhicaṣṭe*, RV I, 164, 44, cf. VII, 61, 1), et, dans le Bouddhisme, à la désignation du Bouddha comme l'"œil du monde", *cakkhuṃ loke*. Tout le mépris du monde qui a été attribué au Christianisme et au Védânta est dirigé non contre le monde tel que vu dans sa perfection, *sub specie æternitatis*, et dans le miroir de l'intellect spéculatif, mais contre une vision empirique du monde, tel que fait de parties subsistant indépendamment

comme le dit Cicéron, *De natura Deorum* (II, 87), que « toutes les parties du monde sont agencées de telle sorte

---

par elles-mêmes, auxquelles nous attribuons une bonté ou une méchanceté fondée sur notre propre appréciation bonne ou mauvaise, les "deux bandits de grand chemin" ou les "sentiers pédestres" de BG III, 34 (cf. V, 20, VI, 32). « Il ne sert à rien d'être en colère contre les choses » (Euripide, *Bell.*, frg. 289). « Nombreuses sont les injustices que nous commettons lorsque nous attachons une valeur absolue » aux contraires, peine et plaisir, mort et vie, sur lesquels nous n'avons aucun pouvoir, et « il agit nettement de façon impie celui qui n'est pas lui-même neutre (ἐπίσης) envers eux » (Marc Aurèle VI, 41 ; IX, 1). Car « il n'y a aucun mal dans les choses, mais seulement dans le mauvais usage qu'en fait le pécheur » (St. Augustin, *De doctrina christiana*, III, 12) : l'impartialité, l'apathie, l'ataraxie, la patience, *upekṣā*, *sama-dṛṣṭi*, tels sont les indispensables présupposés de toute activité vraie ; les prétendues actions qui sont "économiquement" déterminées par les goûts pour ou contre, ne sont pas réellement des actes, mais seulement une réaction passive ou un béhaviorisme.

Si nous refusons de reconnaître la valeur de la beauté du monde qui constitue une doctrine fondamentale dans la philosophie scolastique, nous risquons fort de mal interpréter tout l'"esprit" de l'art gothique. Il est vrai que l'art chrétien est tout sauf "naturaliste" au sens moderne et idolâtre que nous donnons à ce mot (cf. la protestation de Blake, lorsqu'il dit qu'il « craint bien que Wordsworth aime la nature ») ; à part toute son abstraction ou, en d'autres termes, son intellectualité, il est imprégné d'un sens de la beauté formelle qui est propre à toute chose en son genre et coïncide avec sa vie naturelle ; et à moins de reconnaître que *ce* naturalisme est totalement cohérent avec ce qui est explicitement affirmé dans la philosophie sous-jacente, nous sommes très près de commettre l'erreur romantique consistant à supposer que tout ce qui dans l'art gothique semble avoir été puisé directement dans la nature ou être "vraiment d'après nature", représente

qu'elles ne peuvent être meilleures pour l'usage ni plus belles dans leur genre ». Mais ceci doit s'entendre selon la distinction faite ci-dessus[32], où il est montré de quelle façon l'univers peut être plus ou moins bon. Car, de la même manière, il peut être plus ou moins beau. Parce que, puisque tout ce qui est difforme ou bien a quelque beauté en lui, comme dans le cas des monstres ou du mal pénal, ou bien, en alternative, élève la beauté de son contraire jusqu'à un plus haut degré, comme dans le cas d'un défaut naturel ou du péché moral, il est clair que les difformités elles-mêmes ont leur source dans la beauté de l'univers, par exemple pour autant qu'elles sont belles de façon essentielle ou accidentelle, ou bien, au contraire, ne tirent pas de là leur origine, par exemple pour autant quelles sont des privations de beauté. Il s'en suit que la beauté de l'univers ne saurait être accrue ni diminuée ; parce que ce qui est diminué d'un côté est accru de l'autre, ou bien d'une manière compréhensive, quand des biens sont considérés comme étant les plus beaux lorsqu'ils sont mis en comparaison de leurs maux opposés, ou bien d'une manière extensive, en ce que la corruption d'une chose est la génération d'une autre, et que la difformité d'une faute est réparée par la beauté de

---

une interpolation de l'expérience profane ; en d'autres termes, nous courrons le risque de voir dans l'art un conflit interne qui lui est totalement étranger et qui n'appartient en fait qu'à nous-mêmes.

(32) À savoir, dans le chapitre précédent de la *Summa de bono* qui traite de la "Bonté de l'Univers".

la justice dans le châtiment[33]. Il y a également certaines autres choses qui ne dépendent pas de la beauté naturelle de l'univers, n'étant pas dérivées de cette beauté naturelle de façon essentielle et n'étant pas des accidents de cette beauté naturelle provenant des principes essentiels de l'univers, mais qui, cependant, déversent abondamment une surnaturelle beauté dans l'univers, comme dans le cas des dons de la grâce, de l'incarnation du Fils de Dieu, de la rénovation du monde, de la glorification des saints, du châtiment des damnés, et, en général, de tout ce qui est miraculeux. Car la grâce est une surnaturelle similitude de la divine Beauté. Et, par le moyen de l'incarnation, toute créature participe réellement à l'essence de la divine Beauté, par une union naturelle et personnelle avec elle, avant laquelle incarnation les créatures y participaient seulement par similitude; car, comme dit Grégoire (*Hom. XX in Evangelia* n. 7, v. Migne *Series latina*), « L'homme est en quelque sorte toutes les créatures »[34]. En outre, par la

(33) Cf. notre "justice idéale". On peut faire observer que la Beauté en tant que cause efficiente de toutes les beautés spécifiques peut être comparée au concept scientifique de l'Energie telle que manifestée dans la diversité des forces, la notion de conservation de la Beauté correspondant à celle de la conservation de l'Energie. Mais on ne doit pas perdre de vue que ce sont là des analogies à des niveaux de référence différents.

(34) C'est en ce sens que, comme le dit Maître Eckhart (Evans, I, 380), « les créatures ne se reposent jamais avant qu'elles n'aient revêtu la nature humaine; là, elles atteignent leur forme originelle, à savoir Dieu ». L'intellect, étant conformable à tout ce qui est connaissable, "élève toutes choses en Dieu", de sorte que « Moi

rénovation du monde et la glorification des saints, l'univers, dans toutes ses parties essentielles, est paré d'une nouvelle gloire; et par le châtiment des méchants et l'ordre de la divine providence, l'ornement supplémentaire de la justice, qui est vu maintenant seulement de façon obscure, est répandu dans le monde; et dans les miracles, toutes les puissances passives des créatures sont amenées à l'acte – et tout acte est la "beauté" de sa potentialité.

seul je fais sortir toutes choses de leur sens et les rends une en moi » (I, 87 et 380). Et c'est exactement ce que fait l'artiste, lui dont le premier geste (*actus primus*, l'Aquinate, *De cœlo et mundo* II, 4 et 5) est un acte intérieur et contemplatif (scr. *dhyāna*) où l'intellect envisage la chose non pas telle que la connaissent les sens, ni par rapport à sa beauté, mais comme une forme ou espèce intelligible; sa similitude, il se met ensuite (*actus secundus*) à l'incorporer dans le matériau, « la similitude étant en rapport avec la forme » (*Som. Théol.* I, 5, 4).

III – St. Thomas d'Aquin

« Du Divin Beau et comment il est attribué à Dieu »[35]

«Ce bien est loué par les saints théologiens comme (étant) le beau et comme (étant) la beauté; et comme (étant) l'amour et l'aimable ». Après que Denys ait traité de la Lumière, il traite maintenant du beau, pour la compréhension duquel la lumière est nécessaire au préalable. À ce propos, il établit d'abord que la beau est attribué à Dieu, et, ensuite, il montre de quelle manière il Lui est attribué, en disant : « Le beau et la beauté sont indivisibles en leur cause, laquelle embrasse Tout en l'Un ».

Il dit en premier, donc, que ce "bien" supersubstantiel, qui est Dieu, « est loué par les saints théologiens » dans la Sainte Écriture : "comme le beau", (comme dans) le *Cantique des Cantiques* I, 15, « Vois! Tu es belle, ma bien-aimée », et "comme beauté", (comme en) *Psaume* XCV, 6, « Louange et beauté sont

(35) L'Aquinate, *Sancti Thomæ Aquinatis, Opera omnia*, (Parme, 1864), opusc. VII, c. 4, lect. 5.

devant Lui », et "comme amour", (comme en) *Joh.* IV, 16, « Dieu est amour », et "comme aimable", d'après le texte du *Cantique des Cantiques*, "et par tous les autres noms pertinents" de Dieu qui sont propres à la beauté, que ce soit dans son aspect causal, et ceci fait référence au "beau et à la beauté", ou bien pour autant que la beauté est plaisante, et ceci fait référence à "l'amour et l'aimable". D'où, en disant : « Le beau et la beauté sont indivisibles en leur cause, laquelle embrasse Tout en l'Un », il montre comment il est attribué à Dieu, et ici il indique trois choses. Premièrement, il pose en principe que le beau et la beauté sont attribués différemment à Dieu et aux créatures; deuxièmement, comment la beauté est attribuée aux créatures, en disant : « Dans les choses existantes, le beau et la beauté sont distingués en participations et participants, car nous appelons beau ce qui participe à la beauté, et beauté la participation de la puissance embellissante, qui est la cause de tout ce qui est beau dans les choses »[36]; troisièmement, comment elle est attribuée à Dieu, en disant que « la beauté supersubstantielle est à bon droit appelée la Beauté de façon absolue ».

D'où, il dit, en premier lieu, que dans la cause première, c'est-à-dire en Dieu, le beau et la beauté ne sont pas divisés comme si en Lui le beau était une chose et la beauté une autre. La raison en est que la Cause Première, de par sa simplicité et sa perfection, embrasse par elle-même

(36) La chose belle est participante, tout comme « tous les êtres ne sont pas leur propre être séparé de Dieu, mais des êtres par participation » (St. Thomas, *Som. Théol.* I, 44, 1c), et de la même manière que « la création est l'émanation de tout être à partir de l'Etre Universel » (*ibid.*, 45, 4 *ad* 1).

"Tout", c'est-à-dire chaque chose, "en l'Un"[37]. Dès lors, bien que dans les créatures le beau et la beauté diffèrent, néanmoins Dieu en Lui-même embrasse les deux, dans l'unité et l'identité.

Ensuite, lorsqu'il dit « Dans les choses existantes, le beau et la beauté sont distingués... », il montre comment ils doivent être attribués aux créatures, disant que dans les choses existantes le beau et la beauté sont distingués comme "participations" et "participants", car le beau est ce qui participe à la beauté, et la beauté est la participation de la Cause Première, qui a fait toutes choses belles. La beauté de la créature n'est rien d'autre qu'une similitude (*similitudo*) de la beauté divine, à laquelle participent les choses[38].

(37) Pour la convergence de toutes les beautés particulières dans l'office divin, cf. CU IV, 15, 2; (Platon également, *Phédon* 100D; *Rép.* 476D).

(38) Ici, la notion de participation est précisée par l'indication que le mode de participation est par similitude. Le fait que le mot "être" (*essentia*) soit employé pour signifier l'être des choses en elles-mêmes ainsi que leur être principiel en Dieu, et par conséquent en tant que Dieu, n'implique pas que leur être en elles-mêmes, en tant que réalités dans la nature, soit une *portion* de Son Être; et de la même manière, leur beauté (qui, en tant qu'*integritas sive perfectio*, est la mesure de leur être) n'est pas une portion de la Beauté Universelle, mais une réflexion ou similitude (*similitudo*, scr. *pratibimba, pratimāna*, etc.) de celle-ci; (cf. *Som. Théol.* I, 4, 3). La similitude est de différentes sortes : 1) de nature, et est appelée "similitude d'univocité ou de participation" par référence à cette nature, comme dans le cas du Père et du Fils; 2) d'imitation, ou participation par analogie; et 3) exemplaire, ou expressive. La participation de la créature à l'être et à la beauté divins est, jusqu'à un certain point, de la deuxième sorte, et principalement de la troisième sorte. Les distinctions ci-dessus sont celles de Bonaventure; à ce propos voir Bissen, *L'Exemplarisme divin selon Saint Bonaventure*, pp. 23 et suiv., et, pour l'exemplarisme en général, Coomaraswamy, "Vedic Exemplarism" (*Selected Papers*, t. II).

Ensuite, lorsqu'il dit « Mais le beau supersubstantiel est à bon droit, en effet, appelé Beauté, parce que le beau qui est dans les choses existantes selon leur natures propres est dérivé d'elle », il montre comment les susmentionnés (beau et Beauté) sont attribués à Dieu : premièrement comment la Beauté Lui est attribuée, et secondement, comment le beau. Le "beau", comme étant en même temps le plus beau et le superbeau. Aussi il dit premièrement que Dieu, qui est « le beau supersubstantiel, est appelé Beauté » et, pour cette raison, deuxièmement, qu'Il donne à tous les êtres créés « selon leur particularité ». Car la beauté de l'esprit et la beauté du corps sont différentes, et, encore, les beautés des différents corps sont différentes. Et, en quoi consiste l'essence de la beauté, il le montre lorsqu'il poursuit en disant que Dieu transmet la beauté à toutes choses dans la mesure où Il est la « cause de l'harmonie et de l'éclat » (*causa consonantiæ et claritatis*). Car ainsi est-ce que nous appelons un homme beau à cause de la convenable proportion de ses membres selon la taille et la place, et quand il a une couleur claire et brillante (*propter decentem proportionem membrorum in quantitate et situ, et propter hoc quod habet clarum et nitidum colorem*). D'où, appliquant le même principe proportionnellement à d'autres êtres, nous voyons que chacun d'eux est appelé beau selon qu'il a son propre éclat générique (*claritatem sui generis*),

spirituel ou corporel selon les cas, et selon qu'il est d'une constitution en proportion convenable.

Comment Dieu est la cause de cet éclat, il le montre en disant que Dieu envoie sur chaque créature, en même temps qu'une certaine fulguration (*quodam fulgore*)[39], une répartition de Son lumineux "rayonnement" (*radii*), lequel est la source de toute lumière; lesquelles « répartitions (*traditiones*) fulgurantes doivent s'entendre comme une participation de la similitude; et ces répartitions embellissent », c'est-à-dire, sont les artisans de la beauté qui est dans les choses.

Et encore, il explique l'autre partie, à savoir que Dieu est la cause de l'"harmonie" (*consonantia*) qui est dans les choses. Mais cette harmonie dans les choses est de deux sortes. La première qui concerne l'ordre des créatures par rapport à Dieu, et il fait allusion à ceci lorsqu'il dit que Dieu est la cause de l'harmonie « pour ce qu'il fait venir toutes choses à Lui », pour autant que Lui (ou elle) fait se tourner toutes choses vers Lui (ou elle), comme étant leur fin, ainsi que cela a été dit plus haut; ce pour quoi, en grec, la beauté est appelé καλός, qui dérive de (καλέω, verbe qui signifie) "appeler, faire venir, convoquer". Et secondement, l'harmonie est dans les créatures selon qu'elles sont ordonnées les unes aux autres; et ceci, il y fait allusion lorsqu'il dit qu'elle rassemble tout en tout pour être un seul. Ceci peut être compris au sens des platoniciens, à savoir que les plus hautes choses sont dans les plus basses par participation, les plus basses dans les plus hautes de façon éminente (*per excellentiam quandam*)[40], et de cette manière toutes

(39) *Fulgor* correspond au scr. *tejas.*

choses sont en tout. Et puisque toutes choses sont ainsi trouvées en tout selon un certain ordre, il s'ensuit que toutes choses sont ordonnées à une seule et même fin dernière[41].

(40) Les choses inférieures et supérieures diffèrent en nature, comme, par exemple, une effigie en pierre diffère d'un homme en chair. Les supérieures sont contenues dans les inférieures formellement, ou, comme cela a été dit ici, "par participation", la "forme" de l'homme vivant, par exemple, étant dans l'effigie comme sa cause formelle ou son modèle; ou bien comme l'âme dans le corps, ou l'"esprit" dans la "lettre". *Vice versa*, l'inférieur est dans le supérieur "plus excellemment", la forme de l'effigie, par exemple, étant vivante dans l'homme.

(41) La "fin" d'une chose est ce vers quoi tend son mouvement, et ce en quoi ce mouvement trouve son repos, ce qui peut être illustré simplement par le cas de la flèche et de sa cible; et comme nous l'avons déjà vu, tout péché, y compris le "péché artistique", consiste en un "écart par rapport à l'ordre en vue de la fin". Ici, il nous est dit que c'est la beauté de Dieu par laquelle nous sommes attirés vers Lui, en tant que fin dernière de l'homme; et, pour autant que Denys affirme la coïncidence de l'amour et de la beauté, on peut voir ici une illustration du propos d'Eckhart disant que nous désirons une chose alors que nous ne la possédons pas encore, mais, lorsque nous la possédons, nous l'aimons, ou selon l'expression d'Augustin, nous en jouissons; désir et attirance impliquant la poursuite, amour et fruition impliquant le repos; voir également la note suivante.

On tiendra ici pour acquis la supériorité de la contemplation, parfaite dans le *raptus* (scr. *samādhi*), par rapport à l'action; ce qui est, en vérité, le point de vue orthodoxe, fermement défendu dans la tradition universelle et, en aucun cas, pas seulement (comme on le prétend parfois) en Orient, quoiqu'il puisse y avoir été obscurci par les tendances moralisantes de la philosophie religieuse européenne moderne. Le traitement scolastique de la "beauté" en tant que nom essentiel de Dieu a son exact parallèle en celui de la rhétorique hindoue où l'"expérience esthétique" (*rasāsvādana,*

Après quoi, lorsqu'il parle « du beau comme étant en même temps très beau et superbeau, superexistant selon un seul et même mode », il montre comment le beau est dit de Dieu. Et d'abord il montre que cela est dit par excès; et ensuite que cela est dit eu égard à la causalité : « C'est à partir de ce beau qu'il y a des beautés individuelles dans les

lit. "la dégustation de la senteur") est dénommée le jumeau même de la "dégustation de Dieu" (*brahmāsvādana*). Une distinction nette entre l'expérience contemplative et le plaisir esthétique est impliquée; "déguster" n'est pas une "question de goût" (scr. *tat lagnam hrd*, "ce qui tient au cœur"). Tout comme « avec le fait de trouver Dieu, prend fin toute marche » (Eckhart), ainsi, dans l'expérience contemplative parfaite, l'opération de la force d'attraction de la beauté – le plaisir esthétique en tant que distinct du "rapt-extase" de la contemplation désintéressée – se produit en un terme ultime. S'il s'ensuit une action, lorsque le contemplatif retourne au niveau du comportement corporel, comme cela est inévitable, cela n'ajoutera ni ne retranchera rien à la "valeur" plus élevée de l'expérience contemplative. D'un autre côté, l'action elle-même sera réellement, bien que pas nécessairement de façon perceptible, d'une autre sorte qu'avant, étant maintenant une manifestation, plutôt que découlant d'une motivation; en d'autres termes, tandis que l'individu peut préalablement avoir agi ou avoir été contraint d'agir selon un concept de "devoir" (ou, dit de façon plus technique, "avec prudence") et, en quelque sorte, malgré lui, il agira maintenant de façon spontanée (scr. *sahaja*) et, en quelque sorte, de lui-même (ou, comme St. Thomas le dit si magnifiquement, « la cause parfaite agit pour l'amour de ce qu'elle a », et Eckhart, « volontiers mais non pas volontairement »); c'est en ce sens que « Jésus était toute vertu, parce qu'il agissait d'après une incitation spontanée, et non pas d'après des règles » (Blake). Il est à peine besoin de dire que la confiance en soi du "génie" est fort éloignée de la "spontanéité" dont il est ici question; notre spontanéité est ici plutôt celle de l'artisan qui est "en pleine possession de son art", ce qui peut être ou non le cas du "génie".

choses existantes, chacune à sa manière ». En ce qui concerne la première proposition, il indique deux choses. Premièrement, il avance le fait de l'excès; secondement, il l'explique « comme superexistant selon un seul et même mode ». Il y a deux sortes d'excès : l'un, à l'intérieur d'un genre, et cela est signifié par le comparatif et le superlatif;

Ces considérations devraient être jugées précieuses par le lecteur du livre perspicace de T. V. Smith, *Beyond Conscience* (New York et Londres, 1934), où l'auteur parle de « la richesse du cadre esthétique fourni par la conscience à l'intelligence », et suggère que « la dernière impulsion de la conscience impérieuse devrait être de s'établir légitimement en un objet stable pour le soi contemplatif » (p. 355). C'est seulement du point de vue sentimental moderne (où la volonté est exaltée aux dépens de l'intellect) qu'une telle affirmation de la supériorité de la contemplation "esthétique" peut apparaître "choquante". Si, de nos jours, nous nous éloignons nettement de la doctrine affirmant la supériorité de la contemplation, c'est principalement pour deux raisons, toutes deux dépendant de l'erreur sentimentaliste : la première parce que, en opposition avec la doctrine traditionnelle selon laquelle la beauté est avant tout affaire de connaissance, nous concevons maintenant la contemplation esthétique comme simplement une sorte d'émotion sublime; et la seconde, en raison de la banalisation de cette monstrueuse perversion de la vérité selon laquelle il est prétendu que, à cause de sa sensibilité plus développée, une licence morale doit être tolérée chez l'artiste *en tant qu'homme*, plus que cela n'est toléré chez les autres hommes. Toutefois, seulement parce que, jusqu'à un certain point, le peintre se peint toujours lui-même, « il n'est pas suffisant d'être un peintre, un maître réputé et habile; je pense qu'il doit en outre avoir une vie irréprochable, être même, si possible, un saint, quelqu'un dont le Saint-Esprit puisse inspirer l'intelligence » (Michel-Ange, cité par A. Blunt, *Artistic Theory in Italy*, Oxford, 1940, p. 71. Cf. St. Augustin, *De ordine* 2, XIX, 50).

l'autre, extérieur au genre, et cela est signifié par l'adjonction de la préposition *super*. Par exemple, si nous disons qu'un feu excède en chaleur par un excès intérieur au genre, cela revient à dire qu'il est très chaud; mais le soleil excède d'un excès extérieur au genre, d'où nous disons, non pas qu'il est très chaud mais qu'il est superchaud, parce que la chaleur n'est pas en lui de la même manière, mais éminemment. Et, étant accordé que ce double excès ne se trouve pas simultanément dans les choses causées, nous disons, néanmoins, que Dieu est à la fois très-beau et superbeau; non pas comme s'Il était d'un quelconque genre mais parce que toutes choses qui sont en un genre quelconque Lui sont attribuées.

Alors, quand il dit « et superexistant », il explique ce qu'il avait dit. D'abord, il explique pourquoi Dieu est appelé très beau, et ensuite, pourquoi Il est appelé superbeau, en disant « et comme s'il était la source de tout le beau, et en lui-même suréminemment doué de beauté ». Car, de même qu'une chose est dite d'autant plus blanche qu'elle est moins mélangée de noir, ainsi, pareillement, une chose est dite d'autant plus belle qu'elle est plus exempte de tout défaut de beauté. Maintenant, il y a deux sortes de défauts de beauté dans les créatures : premièrement, il y a certaines choses qui ont une beauté variable, comme on peut le voir dans les choses corruptibles. Ce défaut, il l'exclut de Dieu en disant d'abord que Dieu est toujours beau selon un seul et même mode, et ainsi toute altération de beauté est écartée. Et encore, il n'y a ni génération ni corruption de la beauté en Lui, ni aucun affaiblissement, ni aucun accroissement ou

amoindrissement tels qu'on peut en voir dans les choses corporelles. Le second défaut de beauté est que toutes les créatures ont une beauté qui est d'une certaine façon une nature particularisée (individuelle). Or ce défaut, il l'exclut de Dieu en ce qui concerne toute sorte de particularisation, disant que Dieu n'est pas beau pour une certaine part et laid pour une autre comme cela arrive dans les choses particulières; ni beau à un moment et non à un autre, comme il arrive dans les choses dont la beauté est dans le temps ; ni encore est-Il beau par rapport à l'un et non par rapport à un autre, comme il arrive dans toutes les choses qui sont ordonnées pour un usage ou une fin déterminés – car si elles sont employées pour un autre usage ou fin, leur harmonie (*consonantia*), et par conséquent leur beauté, n'est plus maintenue; ni encore, est-Il beau en un endroit et non en un autre, comme il arrive pour certaines choses qui semblent belles à certains et non à d'autres. Car Dieu est beau pour tous et de façon absolue.

Et de toutes ces prémisses il donne la raison lorsqu'il ajoute qu'Il est beau « en Lui-même », niant par là qu'Il soit beau en une partie seulement et à un moment seulement, car ce qui appartient à une chose en elle-même et de façon primordiale lui appartient en totalité, et toujours, et partout. Et encore, Dieu est beau en Lui-même, non pas relativement à une chose déterminée. Et de là, on ne peut dire qu'Il est beau relativement à ceci et non à cela; ni beau pour ces personnes-ci et non pour celles-là. Et encore, Il est beau toujours et de façon uniforme; d'où est exclu le premier défaut de beauté.

Alors, quand il dit « et comme étant en Lui-même suréminemment doué de beauté », la source de tout le beau, il montre pour quelle raison Dieu est appelé super-beau, à savoir pour autant qu'Il possède, en Lui-même suprêmement et avant tous les autres, la source de toute beauté. Car en celle-ci, la nature simple et surnaturelle de toutes choses belles qui dérivent d'elle, toute beauté et tout beau préexistent, non pas en vérité séparativement, mais "uniformément", à la manière dont de multiples effets préexistent dans une unique cause. Alors, quand il dit : « C'est à partir de ce beau que l'être (*esse*) est dans les choses existantes et que les choses individuelles sont belles, chacune selon sa propre manière », il montre comment le beau est dit de Dieu en tant que cause. D'abord, il énonce cette causalité du beau; et ensuite, il l'explique en disant « et il est le principe de toutes choses ». Il dit en premier, donc, que de ce beau procède « l'être (qui est) dans les choses existantes ». Car l'éclat (*claritas*) est indispensable à la beauté, comme il a été dit : et toute forme par laquelle une chose a l'être, est une certaine participation à la divine clarté, et c'est ce qu'il ajoute, « que les choses individuelles sont belles chacune selon sa propre manière », c'est-à-dire, selon sa propre forme. De là il est évident que c'est à partir de la divine beauté que l'être de toute chose est dérivé (*ex divina pulchritudine esse omnium derivatur*). Et encore, pareillement, il a été dit que l'harmonie est indispensable à la beauté, d'où, tout chose qui est d'une certaine façon propre à l'harmonie procède de la divine beauté; et c'est ce qu'il ajoute, qu'en raison du divin bien sont tous les "accords"

(*concordiæ*) des créatures rationnelles dans le domaine de l'intellect – car sont en accord ceux qui approuvent la même proposition; et "amitié" (*amicitiæ*) dans le domaine des affections; et "associations" (*communiones*) dans le domaine de l'action ou quant à une matière extérieure; et en général, quelque lien d'union qu'il puisse y avoir entre toutes les créatures, cela est en vertu du beau.

Alors, quand il dit « et il est le principe de toutes les choses belles », il explique ce qu'il a dit au sujet de la causalité du beau. D'abord, au sujet de la nature de ce qui cause; et ensuite, au sujet de la diversité des causes, en disant : « Cet unique bien et beau est cause de toutes les beautés et biens sans exception ». Quant au premier, il indique deux choses. D'abord, il donne la raison pour laquelle le beau est appelé cause; ensuite, il déduit un corollaire de ses assertions, disant, « par conséquent le bien et le beau sont la même chose ». Il dit donc d'abord que le beau « est le principe de toutes choses comme étant leur cause efficiente », leur donnant l'être, et la cause "motrice" et la cause "conservatrice", qui garde "toutes choses", car il est évident que ces trois (causes) appartiennent à la catégorie de la cause efficiente dont la fonction est de donner l'être, de mouvoir et de conserver.

Mais certaines causes efficientes agissent par leur désir de la fin, et cela est propre à une cause imparfaite qui ne possède pas encore ce qu'elle désire. D'une part, la cause parfaite agit pour l'amour de ce qu'elle a; d'où il dit que le beau, qui est Dieu, est la cause efficiente, motrice et conservatrice « par amour de sa propre beauté ». Car, puisqu'Il possède Sa propre beauté, Il souhaite qu'elle soit multipliée

autant que possible, à savoir par la communication de sa similitude[42]. Il dit alors que le beau, qui est Dieu, est « la fin

(42) Tout ceci se répercute directement sur nos notions de l'appréciation "esthétique". Tout amour, délectation, satisfaction et repos en (à distinguer du désir pour) une chose, implique une possession (*delectatio autem vel amor est complementum appetitus*, Witelo, *Liber de intelligentiis* XVIII) ; c'est, d'une autre façon, « dans une cause imparfaite qui n'est pas encore en possession de ce qu'elle désire », que l'amour signifie "désir" (*appetitus naturalis vel amor, Som. Théol.* I, 60, 1). Voir également Augustin et Eckhart dans les citations de la note 27.

La délectation ou satisfaction peut être soit esthétique (sensible) soit intellectuelle (rationnelle). Seule la dernière appartient à la "vie", dont la nature est d'être en acte; les satisfactions ressenties par les sens n'étant pas un acte, mais une habitude ou une passion (Witelo, *Liber de intelligentiis* XVIII, XIX) : l'œuvre d'art alors appartient à notre "vie" seulement lorsqu'elle a été *comprise*, et non pas lorsqu'elle a été seulement *sentie*.

La délectation ou satisfaction qui appartient à la vie de l'esprit résulte « de l'union de la puissance active avec la forme exemplaire à laquelle elle est ordonnée » (Witelo, *Liber de intelligentiis* XVIII). Le plaisir ressenti par l'artiste est de cette sorte; la forme exemplaire de la chose à faire étant "vivante" en lui et une partie de sa "vie" (*omnes res ... in artifice creato dicuntur vivere*, St. Bonaventure, *I Sent.* d. 36, a. 2, q. 1 *ad* 4) en tant que forme de son intellect, identifiée à lui (Dante, *Banquet*, Cant. IV, III, 53 et 54, et IV, 10, 10-11; Plotin IV, 4, 2; Philon, *De opif.* 20). Cf. Coomaraswamy, *Why Exhibit Works of Art?*, 1943, p. 46. En rapport avec cette identification intellectuelle avec la forme de la chose à faire, impliquée dans l'*actus primus* ou acte libre de contemplation, l'artiste devient "lui-même" (spirituellement) la cause formelle; dans l'*actus secundus*, ou acte servile de l'opération, l'artiste devient "lui-même" (psycho-physiquement) un instrument, ou une cause efficiente. Sous ces conditions, « la délectation parfait l'opération » (*Som. Théol.* II-I, 33, 4c).

de toutes choses, en tant qu'Il est leur cause finale ». Car toutes choses ont été faites de façon qu'elles puissent imiter

Analogue à la providentielle satisfaction de l'artiste dans la possession de la forme exemplaire de la chose à faire, est la délectation ultérieure du spectateur dans la chose qui a été faite (à distinguer de son plaisir en l'utilisant). Cette seconde délectation, "délectation réflexe" (*delectatio reflexa*, Witelo, *Liber de Intelligentiis* XX) est ce que, en fait, nous voulons signifier par la délectation d'une "contemplation esthétique désintéressée", bien que cela soit une expression maladroite puisque "esthétique désintéressée" implique une contradiction dans les termes. La délectation réflexe, en fait, n'est pas plus une sensation que ne l'était la première délectation en une chose qui n'avait pas encore été faite; elle est encore une "vie de l'intellect" (*vita cognoscitiva*), dépendant seulement de « l'union de la puissance active avec la forme exemplaire à laquelle elle est ordonnée » (*ibid.*, XVIII) : "ordonnée", ou "occasionnée", maintenant par la vue de la chose qui a été faite et non pas, comme auparavant, par le besoin de faire.

Avec cette seconde identification de l'intellect à son objet, et la délectation ou satisfaction qui s'ensuit, l'artefact, en soi matière morte, en vient à être "vivant" en celui qui le regarde tel qu'il était dans l'artiste; et, une fois de plus, on peut dire que l'amour de la chose devient un amour de son propre (véritable) soi. C'est en ce sens, en vérité, que « ce n'est pas pour les choses elles-mêmes, mais pour le Soi que toutes choses sont chères » (BU IV, 5).

Chacune de ces délectations ou satisfactions (*delectatio et delectatio reflexa*) sont propres à Dieu en tant que Divin Artisan et Spectateur, mais ne sont pas en Lui en tant qu'actes successifs d'être, puisqu'Il est en même temps à la fois l'artiste et le patron.

L'"Amour de Sa propre beauté" est expliqué ci-dessus comme la raison-principe d'une multiplication de similitudes, car, tout comme il appartient à la nature de la lumière de se révéler par un rayonnement, ainsi « la perfection de la

dans une certaine mesure la divine Beauté. Troisièmement, Il est la cause exemplaire (i.e., formelle) ; car c'est suivant le divin beau que toutes les choses sont distinguées, et le signe en est que personne ne se donne la peine de réaliser une image ou une représentation si ce n'est pour l'amour du beau[43].

---

puissance active consiste en une multiplication d'elle-même » (Witelo, *Liber de Intelligentiis* XXXI) ; c'est seulement lorsque la lumière (*lux*) devient une illumination (*lumen*), effective en tant que couleur (St. Bonaventure, *I Sent.* d. 17, p. 1, a. uniq., q. 1), qu'elle est "en acte". C'est de la possession d'un art, en d'autres termes, que découle naturellement l'opération de l'artiste. Cette opération, étant donné l'acte d'identification tel que supposé par Dante et d'autres, est une auto-expression, c'est-à-dire une expression de ce qui peut être considéré comme la forme exemplaire de la chose à faire, ou bien comme la forme assumée par l'intellect de l'artiste ; non pas évidemment une auto-expression au sens d'une exhibition de la personnalité de l'artiste. C'est dans cette distinction que se trouve l'explication de l'anonymat caractéristique de l'artiste médiéval en tant qu'individu – *Non tamen est multum curandum de causa efficiente* (l'artiste, Untel de son nom de famille), *cum non quis dicat, sed quid dicatur, sit attendendum!* [Il ne faut cependant pas se soucier de la cause efficiente, alors qu'il faut faire attention non à celui qui dit, mais à ce qui est dit].

(43) Des déclarations de cette nature ne sauraient être dénaturées pour leur faire dire que la "Beauté", de façon indéfinie et absolue, est la cause finale des efforts de l'artiste. Que les choses soient "distinguées" veut dire chacune en son genre et séparément l'une de l'autre ; "prendre peine" à faire quelque chose, c'est faire de son mieux pour incorporer sa "forme" dans le matériau, et cela est la même chose que de la faire aussi belle qu'on le peut. L'artiste travaille toujours pour le bien de l'œuvre, « visant à donner à son œuvre la meilleure disposition, » etc.

Alors, quand il dit « le bien et le beau sont la même chose », il déduit un corollaire de ce qui précède, disant que, parce que le beau est de si nombreuses manières la cause de l'être, par conséquent, « le bien et le beau sont la même chose », car toutes choses désirent le beau et le bien en tant que cause selon chacune de ces manières, et parce qu'il n'y a « rien qui ne participe au beau et au bien », toute chose étant belle et bonne eu égard à sa forme propre.

En outre, nous pouvons avoir l'audace de dire que "le non-existant", c'est-à-dire la matière première, « participe au beau et au bien », puisque l'être originel non-existant (*ens primum non existens*, scr. *asat*) a une certaine similitude avec le beau et le bien divins. Car le beau et le bien sont loués en Dieu par une certaine abstraction ; et tandis que dans la matière première nous considérons une abstraction par défaut, nous considérons une abstraction en Dieu par excès, pour autant que Son existence est supersubstantielle[44].

(*Som. Théol.* I, 91, 3c), en d'autres termes, en ayant en vue la perfection de l'œuvre, perfection impliquant presque littéralement "fait bien et en vérité". La beauté qui, selon les mots de notre texte, « ajoute au bien une mise en ordre selon la faculté cognitive » est l'aspect extérieur de cette perfection, par lequel on est attiré à elle. Ce n'est pas l'objectif de l'artiste de faire quelque chose de beau, mais de faire une chose qui sera belle simplement parce qu'elle est parfaite. La Beauté, en cette philosophie, est la puissance attractive de la perfection.

(44) "La matière première" est ce "néant" (τὸ μὴ ὄν) à partir duquel le monde a été fait. « L'existence dans la nature n'appartient pas à la matière première, qui est une potentialité, à moins qu'elle soit amenée à l'acte par une forme » (*Som. Théol.* I, 14, 2 *ad* 1) : « La matière première n'existe pas par elle-même dans la nature ;

Mais, tandis que le beau et le bon sont une même et unique chose dans leur sujet, néanmoins parce que l'éclat et l'harmonie sont contenus dans l'idée du bien, ils diffèrent logiquement, puisque le beau ajoute au bon une ordonnance à la faculté cognitive par laquelle le bon est connu comme tel.

---

elle est concréée plutôt que créée. Sa potentialité n'est pas infinie de façon absolue, car elle s'étend seulement aux formes naturelles » (*Som. Théol.* I, 7, 2 *ad* 3). « La création ne signifie pas la construction d'un ensemble composite mais qu'une chose est créé de telle manière qu'elle est amenée à l'être en même temps qu'avec tous ses principes » (I, 45, 4 *ad* 2).

Mais dans la mesure où Denys traite de la beauté constamment en tant que nom essentiel de Dieu, et en particulier le beau comme étant la Lumière Divine, en suivant la *via analogica* et attribuant à Dieu la beauté par excès, il semblerait vraisemblable que, lorsqu'il s'engage dans la *via negativa* et, par abstraction, attribue le beau et le bien également au "non-existant", il ne pense pas à la "matière première", comme une nature qui « se retire de la similitude de Dieu » (*Som. Théol.* I, 14, 11 *ad* 3) et, en tant que cause matérielle, n'est pas en Lui, mais bien plutôt à la Divine Ténèbre qui est « impénétrable à toute illumination et cachée à toute connaissance » (Denys, *Ep. ad Caium Mon.*), la Déité, dont la puissance *est* absolument infinie, et en même temps (comme le dit Eckhart) « est comme si elle n'était pas », bien qu'elle ne soit pas éloignée de Dieu, puisqu'elle est cette « nature par laquelle le Père engendre » (*Som. Théol.* I, 41, 5), « cette nature, à savoir, qui créa toutes les autres » (Augustin, *De Trin.* XIV, 9). Très différemment exprimé, on peut dire que ce que Denys signifie est que la Déité sous l'aspect de colère est non moins belle et bonne que sous l'aspect de miséricorde; ou, en termes indiens, que Bhairava et Kālī sont non moins beaux et "bons" que Śiva et Pārvatī.

Commentaire de Coomaraswamy sur le *tria requiruntur.*

La beauté n'est pas, de quelque point de vue spécial ou exclusif que ce soit, une propriété des œuvres d'art, mais bien plutôt une qualité ou une valeur qui peut être manifestée par toutes les choses qui sont, en proportion du degré de leur être et de leur perfection effectifs. La beauté peut être connue dans les substances spirituelles ou bien matérielles, et dans le cas de ces dernières, alors, dans les objets naturels ou bien dans les œuvres d'art. Ses conditions sont toujours les mêmes.

« Trois choses sont nécessaires à la beauté. Premièrement, en effet, l'exactitude ou la perfection; car plus les choses sont dégradées, partant plus elles sont laides. Et une juste proportion ou harmonie. Et aussi la clarté; d'où, les choses qui ont une brillante couleur sont réputées belles ». [*Ad pulchritudinem tria requiruntur. Primo quidem integritas, sive perfectio; quæ enim diminutæ sunt, hoc ipso turpia sunt. Et debita proportio, sive consonantia. Et iterum claritas; unde quæ habent colorem nitidum, pulchra esse dicuntur* (*Som. Théol.* I, 39, 8c).]

Il est essentiel de bien comprendre les termes de cette définition. *Integritas* au sens moral n'est pas ce qui est ici signifié, mais c'est plutôt au sens de "correspondance totale avec un état originel" (Webster). La signification "exactitude" peut être relevée chez Cicéron, *Brutus* XXXV, 132, *sermonis integritas* et chez St. Augustin, *De doctrina christiana* IV, 10, *locutionis integritas*. *Perfectio* peut être pris au triple sens de *Som. Théol.* I, 6, 3, « premièrement selon la condition de l'être propre d'une chose (tout ce qu'elle peut ou doit être) ; deuxièmement, par rapport aux accidents qui lui ont été ajoutés comme étant nécessaires à son opération parfaite[45] ; troisièmement, la perfection consiste dans le fait d'atteindre une autre chose comme sa fin »[46]. Ainsi en *Som. Théol.* I, 48, 5c, où le mal en une chose quelconque est défini comme une privation du bien considéré comme un être "en perfection et en acte", l'*actus primus* est la *forma et integritas* de la chose, et le mal correspondant est « un défaut soit de la forme soit de l'une de ses parties

(45) Les accidents nécessaires à l'opération parfaite d'une chose sont ses "ornements" ou sa "décoration" ; voir "Ornament" de Coomaraswamy, *Art Bulletin* XXI (1939) [reproduit dans *Selected Papers*, t. I, p. 241]. D'où, beauté et décoration coïncident dans le sujet (*Som. Théol.* II-II, 145, 2c, *ratio pulchri sive decori*).

(46) C'est-à-dire, dans l'utilité ou l'aptitude de la chose. En somme, nous ne pouvons appeler une pièce de fer un "beau couteau", s'il n'est pas vraiment un couteau, s'il n'est pas acéré, ou bien s'il n'est pas œuvré de manière à servir la fin particulière pour laquelle il a été créé. Les choses peuvent être belles ou parfaites seulement à leur manière, et seulement bonnes en leur genre, jamais de façon absolue (cf. Platon, *Grand Hippias* 290D et Philon, *Heres* 157-158).

nécessaires à l'*integritas* de la chose ». En *Som. Théol.* suppl. 80, 1c, "intégrité" et "perfection" impliquent tous deux une "totale correspondance" et "une correspondance en toute proportion" de la forme accidentelle à la forme substantielle d'un objet naturel ou artificiel. Et puisque « la perfection première d'une chose consiste dans sa forme même, d'où elle tient son espèce » (*Som. Théol.* III, 29, 2c) et que « la similitude se rapporte à la forme » (I, 5, 4), nous voyons que *integritas* est véritablement l'"exactitude (correction)" de l'iconographie et correspond à l'ὀρθότης de Platon ; toutes les choses étant belles dans la mesure où elles imitent, ou participent à la beauté de Dieu, la cause formelle de leur être.

Diminuta ne veut pas dire "morcelées", mais plutôt "dégradées", affaiblies ou diminuées par un manque de quelque chose qui devrait être présent, comme dans *Éth. à Nic.* IV, 3, 5 et Ps. XI, 2, *diminutæ sunt veritates* et *Apoc.* XXII, 19 « si quelqu'un retranche (*diminuerit*) »[47]. Ce doit être selon ce point de vue qu'il faut comprendre la "grandeur" en tant qu'elle est essentielle à la beauté (v. note 21) : à savoir une taille appropriée plutôt qu'une quelconque taille absolue. Dans les arts médiévaux ou analogues la taille d'un sujet est proportionnée à son importance (et tel est le sens principal de l'expression *debita proportio*) et non pas déterminée par la perspective d'après sa relation matérielle

(47) Cf. Platon, *Lois* 667D, où rectitude (ὀρθότης = *integritas*) est une question d'adaptation (ἰσότης), à la fois quant à la qualité et la quantité ; également *Rép.* 402A et 524C.

aux autres sujets ; tandis que dans la réalité, tout ce qui est "sous-dimensionné" est chétif et laid. *Superfluum et diminutum* (*Éth. à Nic.* I-II, 27, 2 *ad* 2) sont les extrêmes à éviter dans tout ce qui doit être "correct" ; les équivalents sanscrits sont *ūnātiriktau*, "trop petit et trop important", à éviter dans une opération rituelle. "Beau" et "laid" sont *pulcher* et *turpis*, semblables aux mots grecs καλός et αἰσχρός, et sanscrits *kalyāṇa* et *pāpa* ; "laid" coïncidant avec "disgracieux" ou "fautif", et beauté avec "grâce" ou "bonté". Ces termes ont une signification qui déborde de beaucoup le sens purement esthétique. La racine sanscrite *kal* présente en *kalyāṇa* et καλός, est décelable également dans "hale" "healthy", "whole" et "holy" [mots anglais correspondant respectivement à "robuste", "sain", "entier" et "saint"] ; ses sens premiers sont "être en acte", "être effectif", "*cal*-culer", "faire" et un de ses dérivés est *kāla*, "temps". Cette racine *kal* est probablement identique à la racine *kṛ* (*kar*) dans *kāra*, "création" et *kratu*, "puissance", en latin *creo* etc., en grec κραίνω, d'où κρατος, etc., et de la même manière χρόνος, "temps". La doctrine selon laquelle « la beauté est une cause formelle » et *ex divina pulchritudine esse omnium derivatur* est profondément enracinée dans le langage lui-même.

"Proportion convenable" et "consonance" (*consonantia* = ἁρμονία) concernent 1) la forme actuelle relativement à la forme substantielle, et 2) les parties d'une chose les unes par rapport aux autres. La première notion, je pense, prédomine, comme chez l'Aquinate, *Summa contra Gentiles* I, 62, « Car alors une arche est une véritable arche

lorsqu'elle est en accord (*consonat*) avec l'art » (qui est dans l'esprit de l'artiste) et comme suggérée ci-dessus à propos de la "grandeur". D'un autre côté, dans le *De pulchro* ci-dessus traduit, St. Thomas, avec *consonantia*, se réfère manifestement à la juste proportion des parties d'une chose les unes par rapport aux autres. La "juste proportion" nécessaire à la beauté est aussi mentionnée en *Som. Théol.* I, 5, 4, *ad* 1 et II-II, 45, 2c.

Claritas est le rayonnement, l'illumination, la clarté, la splendeur ou gloire propres à l'objet lui-même et non pas l'effet d'un quelconque éclairage extérieur. Les exemples éminents de cette clarté sont le soleil et l'or, auxquels aussi on compare fréquemment un "corps glorieux" ; de même la Transfiguration est une "clarification" (cf. *Som. Théol.* Suppl. 85, 1 et 2).

Chaque chose a sa propre "clarté générique" (Aquinate, *De pulchro*), celle du « rayonnement de la lumière formelle sur ce qui est formé ou proportionné » (Ulrich Engelbert, *De pulchro*). On peut citer une excellente illustration de ceci avec CU IV, 14, 2 où un homme dit à un autre, « Ton visage, mon cher, brille comme celui de qui a connu Dieu ». À comparer avec, en vieil anglais, *Hire lure lumes liht, as a launterne a nyht*, « Le Tigre, le Tigre, embrasé de lumière » de William Blake et la "vache flamboyante" de RV II, 34, 5. C'est selon cette signification que nous disons des belles choses qu'elles sont "splendides", que ce soit des êtres naturels, comme des tigres ou des arbres, ou bien des œuvres humaines, comme des édifices ou des poèmes, où la clarté est synonyme

d'intelligibilité et l'opposé de l'obscurité. La couleur d'une belle chose doit être éclatante ou pure, puisque la couleur est déterminée par la nature de l'objet coloré lui-même, et si elle est terne ou sale, ce sera un signe de son impureté. C'est ainsi, encore, que la couleur de l'or est traditionnellement la plus belle des couleurs.

La beauté et la bonté sont fondamentalement identiques, car elles tirent leur origine de la forme, mais elles diffèrent logiquement; la bonté ayant un rapport avec l'appétit et la beauté avec la connaissance ou la compréhension; « car les choses belles sont celles qui plaisent lorsqu'elles sont vues (*pulchra enim dicuntur quæ visa placent*) ». C'est en raison de leur "juste proportion" qu'elles plaisent, car le sens (*sensus*) se complaît dans les choses convenablement proportionnées, comme en ce qui est conforme à sa propre nature (*Som. Théol.* I, 5, 4 *ad* 1). « Ces sens ont principalement rapport avec le beau, à savoir la vue et l'ouïe, comme étant au service de la raison. Ainsi, il est évident que la beauté ajoute au bien une relation avec la puissance cognitive; en sorte que le bon (*bonum*) signifie ce qui simplement plaît à l'appétit, tandis que le beau est quelque chose de plaisant à comprendre ». En d'autres termes « cela appartient à la nature du beau en lequel, étant vu ou connu, l'appétit est amené à se reposer » (I-II, 27, 1 *ad* 3)[48]. « Alors que les animaux prennent plaisir dans les objets des sens seulement

(48) « Nous jouissons de ce que nous connaissons lorsque la volonté réjouie y est au repos », St. Augustin, *De Trin.* X, 10.

pour autant qu'ils sont ordonnés à la nourriture ou au sexe, l'homme seul prend plaisir dans la beauté des objets sensibles pour elle-même » (I, 91, 3 *ad* 3).

Il est nettement reconnu que les plaisirs esthétiques sont naturels et légitimes, et même essentiels; car le bien ne peut être un objet pour l'appétit à moins d'avoir été appréhendé (*Som. Théol.* I-II, 27, 2c), et « le plaisir parfait l'opération » (I-II, 4, 1 *ad* 3, I-II, 33, 4c, etc.). Parce que la beauté de l'œuvre est attrayante, *delectare* a sa juste place dans les formules traditionnelles définissant le but de l'éloquence[49]. En même temps, dire que la beauté d'une chose est une invitation à sa bonté revient également à rendre évident que *sa* beauté n'est pas, comme le bien, une cause finale ou une fin en soi. Le même point de vue, exactement, se trouve chez Platon pour qui « le fait d'apprendre s'accompagne du plaisir pris dans l'agrément » (τῆς χάριτος τὴν ἡδονήν), mais l'exactitude et l'utilité, la bonté et la beauté de l'œuvre sont des conséquences de sa vérité; le plaisir n'est pas un critère de pertinence de l'œuvre, et ne peut pas être pris pour base de jugement, lequel peut seulement être formulé si l'on connaît l'intention (βούλησις, *Lois* 667 - 669) de l'œuvre[50]. C'est dans le fait de faire des

(49) Voir Coomaraswamy, *Why Exhibit Works of Art?*, 1943, p. 104.

(50) Comme indiqué par Augustin, le goût ne peut pas être un critère de beauté, car il en est qui aiment les difformités. Les choses qui nous plaisent le font parce qu'elles sont belles; il ne s'ensuit pas qu'elles soient belles parce qu'elles nous plaisent (*De musica*, VI, 38; *Lib. de ver. rel.* 59).

plaisirs esthétiques, plutôt que du plaisir ressenti dans le bien intelligible[51], le but de l'art, que l'"esthétique" moderne diffère le plus profondément de la doctrine traditionnelle; la philosophie ordinaire de l'art est essentiellement *sens*ationnelle, c'est-à-dire *sent*imentale.

« L'art imite la Nature dans son mode opératoire » (*ars imitatur naturam in sua operatione*, *Som. Théol.* I, 117, 1c). « Les choses naturelles dépendent de l'intellect divin, tout comme les choses faites par art dépendent de l'intellect humain » (I, 17, 1c). Dans la première citation, la référence immédiate est à l'art de la médecine où sont utilisés des moyens naturels. Mais ceux-ci ne sont pas la "nature" qui opère, puisque ce n'est pas les instruments mais l'opérateur qui fait l'œuvre d'art. « La nature elle-même cause les choses naturelles quant à leur forme, mais présuppose une matière », et « l'œuvre d'art est attribuée non pas à l'instrument mais à l'artiste » (I, 45, 2c et Suppl. 80, 1 *ad* 3). D'où il résulte que la "nature" ici concernée est la *Natura naturans*, *Creatrix universalis*, *Deus* et non pas la *Natura naturata*. La vérité de l'art appartient à la *Natura naturans*.

---

(51) La philosophie courante de la production, asservie aux intérêts industriels, fait une distinction entre les beaux arts, sans utilité, et les arts appliqués ou utiles. La philosophie traditionnelle, d'autre part, affirme que la beauté et l'utilité sont inséparables dans l'objet, et que rien d'inutile ne peut être appelé beau à proprement parler (Xénophon, *Memorabilia* III, 8, 6; IV, 6, 9; Platon, *Cratyle* 416C; Horace, *Ep. ad Pisones* 334; St. Augustin, *Lib. de ver. rel.* 39; St. Bonaventure, *De reductione artium ad theologiam* 14, etc.). La conception antitraditionnelle de la vie est grossière plutôt que "réaliste" ou pratique; une très large part de sa "culture" est en fait inutile.

Le résultat net de la doctrine traditionnelle de la beauté, telle qu'exposée par St. Thomas d'Aquin, est d'identifier la beauté avec le fait d'avoir une "forme" ou un ordre, et la laideur avec le fait de n'avoir pas de forme ou de manquer d'ordre. La laideur, comme les autres maux, est une privation. La même chose est exprimée en sanscrit par les termes *pratirūpa*, "formel" et *apratirūpa*, "informel", en tant qu'équivalents de *kalyāṇa* et de *pāpa*. La beauté, en d'autres termes, est toujours "idéale", au sens propre du mot; mais "notre" idéal (au sens ordinaire, celui de ce que nous aimons) peut n'être pas beau du tout.

Appendice

En ce qui concerne la "bonté" (*bonitas*), le lecteur doit avoir présent à l'esprit que le bien et le mal, dans la philosophie scolastique, ne sont pas des catégories morales, excepté en relation avec la conduite et quand cela est précisé, le bien honorable ou moral (*bonum honestum* ou *bonum moris*) étant distingué du bien utile (*bonum utile*) et du bien délectable (*bonum delectabile*). En général, le bon est synonyme de l'être ou de l'acte en tant que distingués du non-être ou de la potentialité, et, en ce sens, le bien est généralement défini comme ce que toute créature désire ou trouve bon (*Som. Théol.* I, 5, 1 ; I, 48, 1 et *passim* : la philosophie scolastique suit Aristote, *Éth. Nic.* I, 1, 1, « Le bien est ce que tous désirent »). Lorsque, par exemple, il s'agit du *summum bonum*, qui est Dieu, ce Bien est ainsi appelé comme étant la fin dernière de l'homme (scr. *paramārtha*) et la limite du désir; il est "bon", non pas comme la vertu est opposée au vice (« Là », comme dit Eckhart, « jamais le vice ni la vertu n'entreront »), mais comme étant ce qui tire toutes choses à lui par sa Beauté.

C'est surtout en rapport avec les arts que la bonté n'est pas une qualité d'ordre moral. De même que « la prudence est la norme de conduite » (*recta ratio agibilium, Som. Théol.* II-I, 56, 3), de même « l'Art est la norme du travail de fabrication (*recta ratio factibilium*) … l'artiste (*artifex*) est louable en tant que tel, non pour l'intention avec laquelle il fait une œuvre, mais pour la qualité de l'œuvre » (II-I, 57, 3); « l'Art ne présuppose pas la rectitude de l'appétit » (II-I, 57, 4); « l'Art n'exige pas de l'artiste que son acte soit un acte bon, mais que son œuvre soit bonne. … Par conséquent l'artiste a besoin de l'art, non pour qu'il puisse mener une vie bonne mais pour qu'il puisse produire une bonne œuvre d'art, et en prendre soin » (II-I, 57, 5). Ceux qui s'intéressent à l'éthique plutôt qu'à l'art doivent prendre note de la réciproque, « Il ne peut y avoir de bon usage sans l'art » (II-I, 57, 3 *ad* 1), comparable à la formule de Ruskin « une industrie sans art, c'est de la bestialité ».

La distinction de l'art d'avec la prudence est sous-jacente à l'injonction de « ne pas se soucier du lendemain ». « Ta maîtrise est celle de l'œuvre, jamais de ses fruits; aussi n'œuvre pas en vue des fruits et ne sois pas enclin à te retenir d'œuvrer » (BG. II, 47); semblablement, St. Thomas d'Aquin : « Dieu a prescrit que nous ne devions pas faire attention à ce qui n'est pas notre affaire, à savoir les conséquences de nos actes (*de eventibus nostrarum actionum*), mais *ne* nous a *pas* interdit d'être attentif à ce qui est notre affaire, à savoir l'acte lui-même » (*Som. c. Gent.* III, 35).

Cependant, de même qu'il peut y avoir un péché moral, de même également il peut y avoir un péché artistique. Le péché étant défini comme "un écart par rapport à l'ordre en vue de la fin", il peut être de deux sortes, survenant en relation soit avec les *factibilia* soit avec les *agibilia*, ainsi : « Premièrement, par un écart par rapport à la fin particulière visée par l'artiste : et ce péché sera propre à l'art; par exemple, si un artiste produit une chose mauvaise, alors que son intention était de produire quelque chose de bon, ou bien produit une chose bonne, alors que son intention était de produire quelque chose de mauvais. Deuxièmement, par un écart par rapport à la fin générale de la vie humaine (scr. *puruṣārtha*, dans sa quadruple division) : et alors il sera dit pécher s'il a l'intention de produire une œuvre mauvaise, et le fait effectivement afin qu'un autre y puisse être trompé. Mais ce péché n'est pas propre à l'artiste en tant que tel mais en tant qu'homme. Par conséquent, pour le premier péché, cet artiste est blâmé en tant qu'artiste, tandis que pour le second, il est blâmé en tant qu'homme » (*Som. Théol.* II-I, 21, 2 *ad* 2). Par exemple, le forgeron fera un péché en tant qu'artiste s'il ne réussit pas à fabriquer un couteau tranchant, mais en tant qu'homme, s'il en fabrique un en vue de commettre un meurtre ou pour quelqu'un dont il *connaît* l'intention de commettre un meurtre.

Le péché artistique, dans le premier de ces sens, est reconnu en SB II, 1, 4, 6 en relation avec une erreur lors de l'accomplissement d'un rituel, ce qui doit être évité parce que « ceci serait un péché (*aparādhi*, manquant la cible), exactement comme si l'on devait faire une chose en ayant l'intention d'en faire une autre; ou bien si l'on devait dire

une chose en ayant l'intention d'en dire une autre ; ou bien si l'on devait aller dans une direction en ayant l'intention d'aller dans une autre ».

Il faut ajouter qu'il peut aussi y avoir un péché métaphysique, tel celui de l'erreur ou "hérésie", résultant d'un acte invalide de contemplation (scr. *śithila samādhi*, ou *kheda* dans le *dhyāna*) : voir « L'opération intellectuelle dans l'art indien »[52]. Il peut, en conséquence, y avoir un écart par rapport à l'ordre en vue de la fin de trois façons : 1) dans l'art, comme lorsqu'un homme dit « Je n'y connais rien au sujet de l'art, mais je sais ce que j'aime » ; 2) dans la conduite, comme lorsqu'un homme dit « Je ne sais pas ce qui est droit, mais je sais ce que j'aime faire » et 3) dans la contemplation, comme lorsqu'un homme dit « Je ne sais pas ce qui est vrai, mais je sais ce que j'aime penser ».

Il convient de noter que la définition scolastique du péché comme "écart par rapport à l'ordre en vue de la fin" est littéralement identique à celle de KU II, 2 où celui qui préfère ce qu'il aime le plus (*preyas*) à ce qui est le plus beau (*śreyas*) est dit "manquer la cible" (*hīyate arthāt*). Le sens premier de *śrī* est "lumière radiante" ou "splendeur", et le superlatif *śreyas*, sans perdre son contenu, est en général équivalent à "félicité" et *summum bonum* ; ainsi, *śreyas* et *preyas* ne sont aucunement le bien et le mal de façon absolue ou selon une signification morale particulière, mais plutôt le bien universel en tant que distingué de tout bien particulier.

(52) Étude de Coomaraswamy figurant dans *Selected Papers*, t. I, p. 131 [note du traducteur].

Si, comme le dit Dante, celui qui veut faire le portrait d'un être ne peut le faire à moins qu'il ne le *soit*, ou comme nous le dirions, à moins qu'il ne le *vive* (cf. *Som. Théol.* I, 27, 1 *ad* 2), il est non moins certain que celui qui veut (et « le jugement est la perfection de l'art », II-II, 26, 3 sq.) apprécier et comprendre une œuvre déjà achevée, peut seulement le faire sous réserve de la même condition, et cela veut dire qu'il doit conformer son intellect à celui de l'artiste de sorte qu'il pense avec ses pensées et voit avec ses yeux. Des actes de renoncement à soi-même sont requis de tous ceux qui aspirent à la "culture", c'est-à-dire, à être autres que des béotiens. C'est en ce sens que « Wer den Dichter will verstehen, / muss in Dichters Lande gehen », [Celui qui veut comprendre le poète doit aller dans le pays du poète].

Pour juger les œuvres d'art romanes et les faire connaître, le critique ou le professeur de cette spécialité doit devenir un homme "roman", et pour cela il faut bien plus qu'une sensibilité aux œuvres d'art romanes ou des connaissances à leur sujet ; prétendre qu'un "matérialiste" ou un "athée" déclaré pourrait devenir un docteur ès art médiéval au sens propre du terme serait une contradiction dans les termes. Humainement parlant, il n'est pas moins absurde de concevoir l'enseignement de la Bible comme de la "littérature". Personne ne peut "écrire un conte de fée" s'il ne croit pas aux fées et n'est pas familier avec les lois du monde des fées.

On peut faire remarquer que le mot même de "comprendre", quelle qu'en soit l'application, implique l'identification de notre propre conscience avec ce dont la

chose elle-même dépend originellement pour son être. Une telle identification *rei et intellectus* est impliquée par la distinction faite par Platon entre σύνεσις (compréhension, ou litt. association) et μάθησις (enseignement) ou, en sanscrit, entre *artha-jñāna* (gnose de la signification) et *adhyayana* (étude) : ce n'est pas en tant que simple savant (*paṇḍitaḥ*) mais comme Comprenant (*evaṃvit*) que l'on tire bénéfice de ce que l'on étudie, en assimilant ce que l'on connaît. La compréhension implique et exige une sorte de repentir ("changement d'esprit"), et de la sorte, aussi, une rétractation de tout ce qui peut avoir été dit sur la base de la seule observation, en l'absence de compréhension. Seul ce qui est correct est compréhensible; d'où, personne ne peut comprendre *et* n'être pas d'accord. Tout compréhension, selon ce sens, implique une adhésion formelle; celui qui comprend réellement une œuvre d'art aurait voulu l'avoir faite telle qu'elle est et non pas selon une quelconque autre similitude. Comme l'artiste d'origine, il peut être conscient d'un défaut d'habileté ou de matière, mais ne peut pas souhaiter que l'art, c'est-à-dire la forme, par lequel et selon laquelle la chose fut faite ait été autre que ce qu'elle fut, sans désavouer dans la même mesure l'être même de l'artiste. Celui qui voudrait que la forme ait été autre que ce qu'elle a été ne se comporte pas ainsi en tant que juge de l'art mais en tant que patron *post factum*; il se fait juge, non pas de la beauté formelle de l'œuvre mais seulement de son utilité pratique pour lui. Ainsi, en ce qui concerne les choses naturelles, personne ne peut être dit les avoir pleinement comprises, mais seulement les avoir décrites, qui ne les aurait faites telles

qu'elles sont s'il avait été leur cause première, qu'on appelle cette cause "*Natura naturans*" ou "Dieu".

À cet égard, l'introduction de la doctrine de l'*Einfühlung* ou "empathie" dans la théorie de la critique marque une étape sur la bonne voie; mais seulement une bonne intention plutôt qu'une attitude parfaitement adaptée pour autant que sont concernés les arts chrétiens et analogues. Car le "sentiment intime" est ici sujet à la même critique que le mot "esthétique" lui-même. Les arts chrétiens et analogues sont fondamentalement formels et intellectuels, ou, comme on dit parfois, "immatériels" et "spirituels"; la beauté est fondamentalement en relation avec la connaissance (*Som. Théol.* I, 5, 4); l'artiste œuvre « par l'intellect », ce qui est la même chose que « par son art » (I, 14, 8; I, 16, 1c; I, 39, 8 et I, 45, 7c). À noter, à ce sujet, que la philosophie scolastique ne parle jamais de l'œuvre (*opus*) comme d'un "art"; l'"art" demeure toujours dans l'artiste, tandis que l'œuvre, en tant qu'*artificiatum*, est une chose faite *par* l'art, *per artem*. En supposant que l'artiste soit ou bien son propre patron travaillant pour lui-même (comme c'est typiquement le cas du Divin Architecte), ou bien accepte librement le but final de l'œuvre à exécuter, et comprenne qu'il constitue une fin désirable, alors il œuvrera véritablement à la fois *per artem et per voluntatem* – « L'artiste œuvre au moyen du verbe conçu en son esprit et de l'amour de sa volonté relatif à un objet » (I, 45, 6c); c'est-à-dire en tant qu'artiste par rapport à la cause formelle de la chose à faire, en tant que patron par rapport à sa cause finale. Ici nous envisageons

non pas quelles choses doivent être faites mais le rôle joué par l'art dans leur fabrication ; et comme ceci est une affaire d'intellect plutôt que de volonté, il est évident que le "sentiment intime" et l'"esthétique" sont des expressions guère satisfaisantes, et que d'autres termes comme "conformation" (scr. *tadākāratā*) et "appréhension" (scr. *grahaṇa*) seraient préférables.

Tout ceci a une incidence pratique importante pour l'"archaïsme". Une chose « est dite être absolument vraie pour autant qu'elle est rapportée à l'intellect dont elle dépend » mais cela « peut être rapporté à l'intellect de façon soit essentielle soit accidentelle » (*Som. Théol.* I, 16, 1c). Ceci explique pourquoi le "gothique moderne" paraît ce qu'il est réellement, à savoir "faux" et "inauthentique". Car, évidemment, l'art gothique peut être connu de l'architecte profane seulement de façon accidentelle, c'est-à-dire par l'étude et la mensuration des constructions gothiques ; si érudit qu'il puisse être, son œuvre ne peut être qu'une contrefaçon. Car, comme le dit Eckhart (*Evans* I, 108), « pour être proprement exprimée, une œuvre doit procéder de l'intérieur, étant mise en mouvement par sa forme ; elle doit arriver non pas au dedans à partir du dehors mais au dehors à partir de dedans » ; et de la même façon St. Thomas (*Som. Théol.* I, 14, 16c) parle du faisable (*operabile*) comme dépendant non pas d'une analyse en ses principes de la chose œuvrée mais de l'application d'une forme à une matière. Et puisque l'architecte moderne n'est pas un homme de l'époque gothique, la forme n'est pas en lui, et il en va de même des ouvriers qui exécutent ses plans.

Un défaut analogue d'expression appropriée se perçoit lors de l'exécution de la musique du Sacrifice de l'Eglise, non pas en tant que telle, mais par des "chœurs" séculiers en tant que "musique", ou bien lorsque la Bible ou la *Divina Commedia* sont enseignées en tant que "littérature". De la même façon, chaque fois que les accidents d'un style exotique sont imités ailleurs (que dans son pays d'origine) l'opération de l'artiste est viciée et l'on perçoit immédiatement dans ce cas non pas une contrefaçon mais une caricature. On comprendra aisément que l'étude des "influences" doit être envisagée comme l'un des aspects les moins importants de l'histoire de l'art, et les arts hybrides comme les moins importants de tous. Nous pouvons penser les pensées d'un autre, car les idées sont indépendantes du temps et du lieu, mais nous ne pouvons les exprimer pour quelqu'un d'autre que selon notre propre style.

TABLE